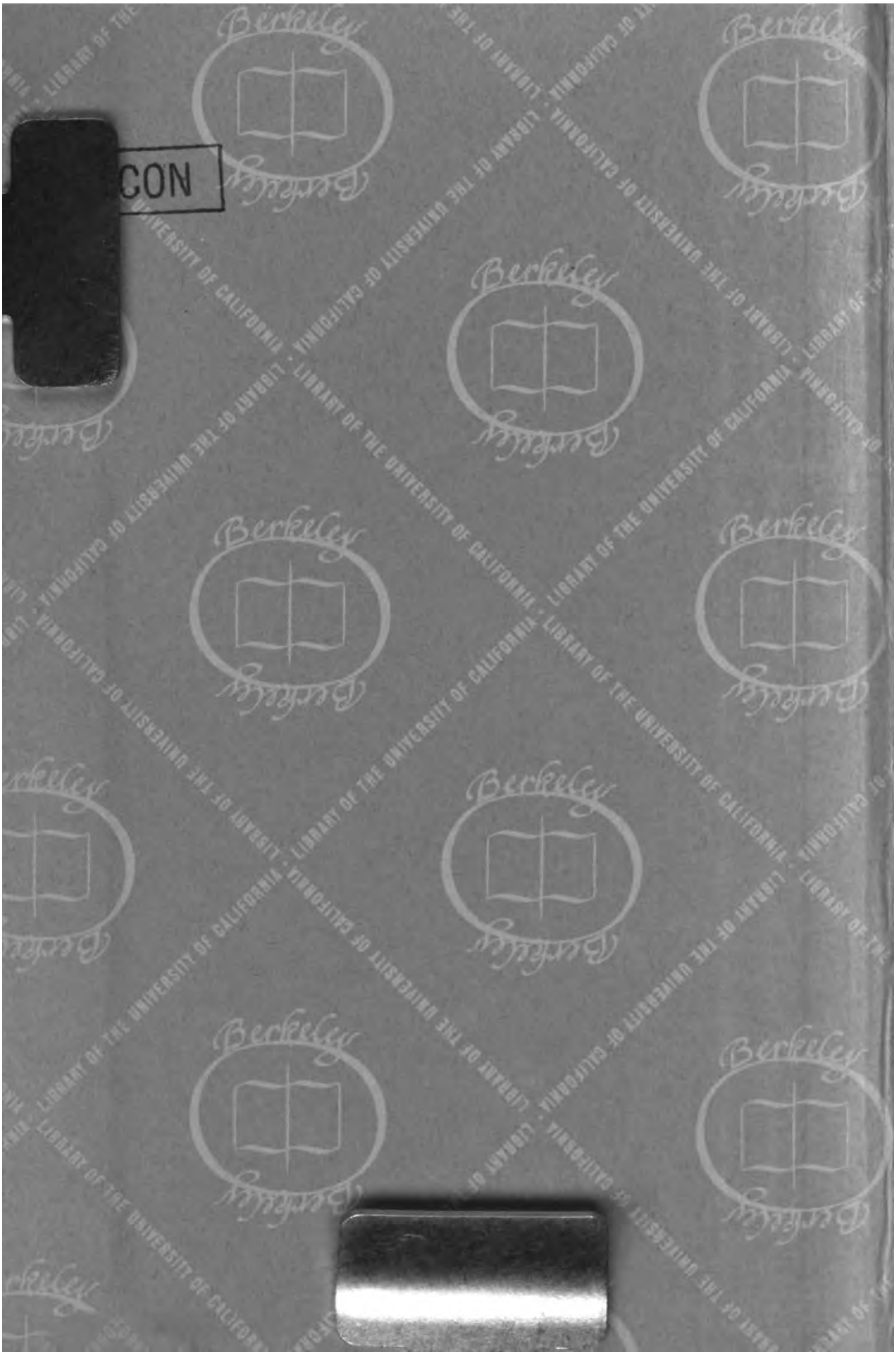

CON

Berkeley
LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

# LITTERARHISTORISCHE

# FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

**Dr. JOSEF SCHICK**
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

**Dr. M. Frh. v. WALDBERG**
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

**XIX. Heft**

**J. SCHICK**

THOMAS KYD's SPANISH TRAGEDY I.

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1901

Thomas Kyd's

# Spanish Tragedy

Herausgegeben

von

**J. Schick**

---

I. Kritischer Text und Apparat

Mit 4 Faksimiles aus alten Quartos.

---

LIBRARY OF THE UNIVERSITY

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1901

Alle Rechte vorbehalten.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

PN35
L5
no. 19-21

Herrn

# Prof. Dr. Hermann Breymann

zum

25jährigen Professorenjubiläum.

111097

# Inhaltsübersicht.


Seite.

Vorwort . . . . . IX

I. Kapitel. Beschreibung der alten Quartos . . . . . XIII

II. Kapitel. Kritik der alten Überlieferung . . . . . XXXXII

III. Kapitel. Die neueren Ausgaben. . . . . LXXVII

IV. Kapitel. Kritische Prinzipien für die vorliegende Ausgabe . . . . . LXXXXI

Text der Spanish Tragedy . . . . . 1—111

Die Interpolationen der Quartos 1602—1633. . . . . 111—125

Textkritischer Anhang . . . . . 126—139

# Vorwort.

„Nonque prematur in annum!“ Erst nachdem sich diese Weissagung in mehr als buchstäblichem Masse erfüllt hat, sehe ich mich endlich in der Lage, den Fachgenossen die *Spanish Tragedy* auch in ihrem ursprünglichen Gewande vorzulegen und damit eine alte Schuld einzulösen. Hindernisse verschiedener Art, in erster Linie Überhäufung mit Arbeit, wie sie die arge Inanspruchnahme des akademischen Lehrers mit sich bringt, haben die Ausgabe solange verzögert.

Auch jetzt biete ich vorläufig nur einen Teil: den Text und den kritischen Apparat. Eine litterarhistorische Einleitung, sowie einen erläuternden Kommentar hoffe ich folgen zu lassen: sie hätten diesen Band zu stark angeschwellt, und ich konnte nicht hoffen, die doppelte Arbeit während eines und desselben Herbstaufenthaltes in England ganz zu bewältigen. Vielleicht wird sich dann auch noch eine kritische Ausgabe des “First Part of Jeronimo” anschliessen.

Ich darf hoffen, dass die Wiedergabe des Textes der ältesten Quarto als eine zuverlässige wird befunden werden. Auch sind die Varianten der zahlreichen alten Quartos und auch der neueren Drucke unter dem Text so gut wie vollständig angeführt. Am Ende finden sich noch Angaben über die Zeilenabteilung und Interpunktion der älteren Drucke; doch habe ich in diesen Punkten nur das Nötigste gegeben und nicht mehr Vollständigkeit angestrebt.

Während so freilich die Behandlung der schwierigsten auf Kyd bezüglichen Fragen noch aussteht, glaube ich jetzt wenigstens einen zuverlässigen kritischen Gesamtapparat für das Studium des Textes geliefert zu haben. Bei der grossen Zahl alter Quartos und neuerer Ausgaben lassen sich die Gepflogenheiten elisabethanischer Verleger und Drucker, wie diejenigen moderner Herausgeber, an diesem berühmten Stück besonders gut studieren, und vielleicht lässt sich so der vorliegende Band mit seinem abgeschlossenen, lediglich textkritischen Inhalt mit Nutzen zu Seminarübungen in elisabethanischer Textkritik verwenden.

Sonst liegt mir hier nur noch die Pflicht ob, eine grosse Dankesschuld abzutragen. Für Förderung aller Art (insbesondere für Überlassung älterer und neuerer Ausgaben auf englisch, holländisch und deutsch) bin ich zunächst einer grossen Zahl von Bibliotheken verpflichtet, nämlich dem Britischen Museum, der Bodleiana, der Bibliothek von South Kensington, Sion College, Lambeth Palace und Trinity College, Cambridge; den Königlichen Bibliotheken von 's Gravenhage, Kopenhagen, Berlin; den Universitäts-Bibliotheken zu Leyden, Bonn, Göttingen und München; der Stadtbibliothek zu Danzig; der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München; der Bibliothèque Nationale zu Paris; den Privatbibliotheken von Alfred Huth, Esq., des Earl of Ellesmere, und insbesondere des Herzogs von Devonshire und des Herrn Dr. Freiherrn von Stauffenberg.

Für gütig gewährte Auskunft, Verwendung und Vermittelung bin ich ebenfalls vielfachen Dank schuldig. In erster Linie dem Hohen Königlich-Preussischen Ministerium des Kultus, sowie den Vorständen der Universitätsbibliothek zu Göttingen und des Britischen Museums, dafür, dass sie mir die Benutzung der zwei ältesten Ausgaben neben-

einander ermöglicht haben. Das freundliche Entgegenkommen all dieser hohen Behörden hat mir die Entscheidung der wichtigsten Frage ermöglicht, die in dem vorliegenden Bande behandelt wird. Weiter gebührt mein Dank Mr. Fortescue und Herrn Geheimrat Prof. Dr. Dziatzko noch insbesondere für gütige Erlaubnis zur Nachbildung ihrer Obhut anvertrauter Schätze, Herrn Dr. Molsdorf in Göttingen und Mr. Dossetter in London für die schöne Ausführung der Photographien. Besonderen Dank schulde ich dem Herzog von Devonshire für höchst generöse Überlassung seltener Schätze aus der Bibliothek zu Chatsworth, die auch an Kydquartos ungewöhnlich reich ist, sowie seinem Bibliothekar, Herrn Prof. Strong, für wertvolle Aufklärung und gütige Mühewaltung. Ich danke den Recensenten, die sich öffentlich über meine kleine *Temple Edition* des Stückes geäussert haben, wie auch vielen Freunden, die mir briefliche Belehrung oder Aufmunterung zukommen liessen. Wehmütig gedenke ich meines Lehrers Zupitza, dem die Arbeit noch in ihrer ersten Gestalt als Habilitationsschrift der Universität Berlin vorgelegen hat; des weiteren gebührt mein Dank Prof. Erich Schmidt, Mr. Sidney Lee, Dr. Furnivall — wer hätte nicht Dr. Furnivall zu danken —, Prof. Brandl, Mr. Mayhew und Mr. Gollancz. Besondere Freude hat es mir gemacht, dass ich selbst aus Australien Beiträge zur Kritik des Textes bekommen habe; Mr. J. Le Gay Brereton hat mich mit einem diesbezüglichen Briefe aus Gladesville, New South Wales, beehrt.

Den allermeisten Dank aber schulde ich dem Britischen Museum. Die wichtigste aller Quartos und eine grosse Zahl anderer lag hier; die Benutzung von auswärts geliehener Quartos wurde mir hier gestattet. Von seinen Beamten habe ich die vielfachste Förderung erfahren: für die vorliegende Arbeit habe ich besonders Dr. Garnett, Mr. Fortescue und Mr. Pollard zu danken. Für das, was

das Britische Museum dem Forscher im allgemeinen bietet, versagt das Wort: seit mehr als drei Lustren aber habe ich unzählige Mal gedacht, dass eine schönere und grossartigere Gastlichkeit nicht geübt werden kann als in diesen stolzen und ehrwürdigen Räumen.

München, im März 1901.

**J. Schick.**

# I. Kapitel.

## Beschreibung der alten Quartos.

Die Druckgeschichte der *Spanish Tragedy* beginnt mit dem Eintrag des Stückes in das Buchhändlerregister am 6. Oktober 1592. Der Eintrag lautet wie folgt (Arber, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London*, II, 621):

vj^to die Octobris [1592]

**Abell Jeffes** Entred for his copie vnder th[e h]andes of master Hartwell and master Stirrop, a booke whiche is called *the Spanishe tragedie of Don Horatio and Bellmipeia*[1]) *&c* . . . .vj^d *Debitum hoc* |

Wir haben nun im ganzen zehn alte Ausgaben der *Spanish Tragedy* erhalten, von denen drei noch vor dem Ablauf des 16. Jahrhunderts erschienen waren. Über die chronologische Folge dieser drei ältesten Ausgaben und, damit zusammenhängend, ihren textlichen Wert sind verschiedene Ansichten vorgebracht worden. Zwei derselben (repräsentiert durch die Göttinger und Bridgewater Quarto)[2]) sind auf dem Titelblatt datiert und stammen aus den Jahren 1594 und 1599; eine dritte dagegen (die Garrick-Quarto des Britischen Museums) weist keinerlei Datum auf, weder in Titel noch Kolophon, so dass die wichtige

[1]) So bei Arber; Herbert las *Bellmipera* (II, 1164).

[2]) Vgl. unten Seite XXIII und XXVI.

Frage sich erhebt, welches der älteste der erhaltenen Texte ist. Das Problem wird komplizierter dadurch, dass jede einzelne der drei genannten Ausgaben auf eine noch frühere hinweist, die von groben Fehlern (*grosse faults*) gewimmelt habe, und von der, soweit bekannt, kein Exemplar auf uns gekommen ist.

Eine weitere Schwierigkeit in der Beurteilung dieser Frage erwächst dadurch, dass offenbar schon zu Beginn der Druckgeschichte der *Spanish Tragedy* Unregelmässigkeiten in der Aneignung des Druckrechts vorkamen, infolge deren eine Auflage schliesslich ganz konfisziert wurde. Wir ersehen nämlich aus dem oben gegebenen Eintrag, dass der erste Verleger der Spanish Tragedy Abell Jeffes war, — also, wenn wir uns auf das Urteil seiner eigenen Berufsgenossen stützen, kein Träger eines Namens von gutem Klang. Ich citiere zu seiner Charakteristik eine längere Stelle aus Herberts *Typographical Antiquities* (II, 1160), die einerseits im allgemeinen zeigt, wes Zeichens der Mann war, und speciell einen Passus enthält, der für die Druckgeschichte der *Spanish Tragedy* von grösster Wichtigkeit ist. Herberts Auszug aus dem *Stationers' Register*[1]) beginnt mit einer Verordnung vom 7. August 1592:

"*Whereas Abel Jeffes in July last did resist the serche whiche Mr. Sterrop, warden, T. Dawson, & T. Man, renters, were appointed to make, — according to thordonances & decrees; and for that he contemptuously proceeded in printing a book without authority, contrary to our Master his commaundement, and for that he refused to deliver the barre of his presse, neither would deliuer any of the books to be brought to the hall, according to the decrees; and also for that he vsed violence to the officer in the serch: Yt is now*

[1]) Es scheint aus einem Teil, der jetzt verloren ist, wohl dem "*Court Book*" der Innung von 1576–1603 (vgl. Arber II, 879).

*therefore ordered, by a full court, that for his said offence he shall be committed to ward, according to the Ordinances,"* &c.

Nach Herberts Meinung wäre dann Jeffes allem Anschein nach bis zum 18. Dezember desselben Jahres 1592 in Gewahrsam gewesen; denn unter diesem Datum heisst es: "*In full court — Abell Jeffes, according to the direction of the lord Abp. of Cant. his grace, appered and humbly acknowledged his former offences & vndutyfulnes, craving pardon & favour for the same, and promysing hereafter to lyue as becometh an honest man; and to shew himself obedient & dutifull in the company, & to the ordonances thereof, Abel Jeffes.*"

Wenn Herberts Vermutung richtig wäre, so müsste Jeffes hinter Schloss und Riegel gewesen sein, als die *Spanish Tragedy* am 6. Oktober auf seinen Namen eingetragen wurde. Doch möchte man eher glauben, dass er sich auf freiem Fusse befunden habe, als er diesen Eintrag bewerkstelligte, um so mehr, als wir zu der Annahme Grund haben, dass Jeffes eben während der fraglichen Monate zu Ende des Jahres 1592 die *Spanish Tragedy* auch wirklich publizierte. So klingt auch gleich die nächste Bestimmung des hohen "*Court*" der Innung tröstlicher; unter dem gleichen Datum, 18. Dezember 1592, heisst es: "*Yt is ordered, that if the book of Dr. Faustus*[1]) *shall not*

[1]) Dem Leser wird nicht entgehen, dass diese Stelle ziemliche Wichtigkeit für die englische Faustforschung besitzt. Das Schönste wäre, wenn angesichts obiger Stelle die Vermutung Stich hielte, dass Jeffes hier Marlowes Drama eintragen lassen wollte, nachdem sein Rivale White sich in demselben Jahre das Faustbuch gesichert hatte. Allein unsere Stelle ist auch mit derjenigen bei Arber III, 63 zusammenzuhalten, wo ein Eintrag vom 5. April 1596 lautet: Edward White. Entred for his copie (he havinge thinterest of abell Jeffes thereto) *The history of the Damnable Life and Deserued Death of Doctor John Faustus* . . . . . vjd. Letzteres ist nämlich der

*be found in the Hall Book entered to Rd. Oliff before Abell Jeffes claymed the same, which was about May last, That then the said copie shall remayne to the said Abell his proper copie from the tyme of his first clayme."*

Nun aber folgt ein neues Vergehen, für das Jeffes und seinem Spiessgesellen resp. Rivalen Edward White abermals Arreststrafe droht — es ist der für uns besonders wichtige Passus über die *Spanish Tragedy* (der Eintrag scheint ebenfalls vom 18. Dezember 1592 zu sein): *" Whereas Edw[ard] White & Abell Jeffes haue each of them offended, viz. E[dward] W[hite] in hauing printed The Spanish tragedie belonginge to A[bell] J[effes] And A. J. in having printed The tragedie of Arden of Kent*[1]*), belonginge to E. W. Yt is agreed that all the books of each impression shalbe confiscated & forfayted, according to thordonances, to thuse of the poore of the company. Item, yt is agreed that either of them shall pay for a fine — 10 s a pece, presently or betweene this & our Lady day next.*[2]*) And as*

---

Titel des englischen Prosa-Faustbuches von P. F., welches Thomas Orwin 1592 für Edward White druckte. Aber kuriose Leute sind dann diese elisabethanischen Drucker und Verleger jedenfalls gewesen. Dann hätte White im Jahre 1592 auch mit dem Faustbuch Seeräuberei getrieben, und sich dann nachträglich, vier Jahre später, in einem Anfall von Tugend, *"Abell's interest"* auch noch rechtmässig angeeignet. Jeffes seinerseits hat jedenfalls das englische Wagnerbuch gedruckt (1594; eingetragen 16. November 1593, Arber II, 640).

Marlowes Drama ist bekanntlich, soweit wir dies kontrollieren können, erst merkwürdig spät (von Thomas Bushell, am 7. Januar 1601, Arber III, 178) eingetragen und noch ein paar Jahre später gedruckt worden (1604). Hat also doch vielleicht Abell *"an abortive attempt"* gemacht, im *"Book of Dr. Faustus"* auch Marlowes stolzestes Schiff erstmalig vom Stapel zu senden?

[1]) Eingetragen für White am 3. April 1592 (Arber II, 607).

[2]) Am Rande stand nach Herberts Angabe: "Solut. X s. per E. White. in May 1593". Vgl. hierzu Arber II, 864 (Mai 1593):

*touching their imprisonment for the said offence, yt is referred ouer to some other conuenient tyme, at the discrec'on of the Mr. Wardens & Assistants. Item, Abell hath promised to pay the vjd in the li. to thuse of the poore which he outh for Quintus Curtius.*"

Schulden, und immer Schulden auf dem armen Jeffes!

Blättern wir nach Herbert auch bei Arber nach, so wird der allgemeine Eindruck noch durch betrübendes Detail, bei dem manchmal das Herz weh thut, verstärkt. Eben um die Zeit, wo er die *Spanish Tragedy* eintragen liess, ist öfter die Rede von "*Jeffes' disorder*": unterm 22. Juli 1592 (I, 560); unterm 13. und 14. Dezember 1592 (I, 561); auf der folgenden Seite ist ein Eintrag aus dem Jahr 1593, nach welchem Jeffes 200 Exemplare von "*Londons Complaynte*" versetzt und 10 Schilling dafür geliehen erhält (dies wurde später wieder beglichen, I, 568 unten); am 12. Oktober 1593 bekommt er £ 2. 7 s. geliehen (I, 566); auf derselben Seite: "*Item* gyven to Abell Jeffes at Lambeth the same tyme ij s"; weiter unten: "*Item* Gyven to Abell Jeffes wyfe for her Relief when her howse was visited V s."

Ruhmlos wie der Verlauf, war auch das Ende seiner Drucker- und Verlegerlaufbahn. Noch nicht lange hatte er den Druck des Göttinger Exemplars der *Spanish Tragedy* (1594) hinter sich, da hören wir wieder, unterm 3. Dezember 1595, von unserm Delinquenten (Herbert a. a. O.)[1]: "*Abell Jeffes hath disorderly — printed a lewde booke called The most strange prophecie of Dr. Ciprianus, & c. and diuers other lewde ballads & thinges very offensiue, Yt is therefore*

---

Edward White Receaued of him for a fine accordinge to ye order sett downe betwen him and A Jeffes 18. *Decembris* [1592] *vltimo* . . . . . Xs.

Jeffes ist es wahrscheinlich heute noch schuldig.

[1]) Vgl. auch Arber II, 825.

*ordered — that his presses & letters & other printing stuffe which were seized & brought to the Hall for the said offences, viz. One presse, xij paire of cases, and certen fourmes of letters shall be defaced*[1]) *& made vnseruiceable for printinge.*"

Dies ist der Held, unter dessen Banner die *Spanish Tragedy* ihren Siegeszug durch die Welt antreten sollte — wie man sieht, ein Held mit mehr als einem "*blot in the scutcheon*". Und doch, wenn das Auge des modernen Forschers über die Listen seines Verlags hingleitet, regt sich ein Gefühl sympathischen Wohlgefallens beim Anblick so vieler ergötzlicher Titel: *Toxophilus* und *The Schoolmaster; Rosalind* und *Euphues Shadow, the Battle of the Senses; Pierce Penniless his supplication to the Devil;* — Gascoignes "*Whole Works*"; Turbervilles *Tragical Tales* — Peeles *Edward I; Lazarillo de Tormes;* Boccaccios *Filocopo* — den *Gerileon* und gar Chaucers Werke lässt er am gleichen Tage mit der *Spanish Tragedy* eintragen; wie wir oben sahen, hatte er sein Auge auf den Erzzauberer Dr. Faust geworfen, und 1591 druckte er eins der vergnüglichsten Geometriebücher, das namentlich in seinem zweiten Teile mächtiglich an den wahren Erzzauberer der Zeit, Fausts grossen Landsmann Johannes Kepler gemahnt. Es ist dies ein Neudruck eines 1571 von Jeffes' Lehrherrn und Meister Bynneman[2]) zuerst gedruckten Lehrbuchs der Geometrie: die *Pantometria*, wie sie sich stolz nennt, von Leonard Digges, "*lately finished by Thomas Digges his sonne. Who hathe also thereunto adioyned a Mathematicall treatise of the fine regulare*

[1]) Arber I, 579: *Item* paid for bringinge Abell Jeffs presse and lettres to the hall December 3 [1595] .... js.

*Item* paid to the Carpinter that Defaced Jeffes presse .... js.

[2]) Bynneman mag hier mit angeführt werden, da er der Verleger von Wottons "*Courtly Controversy*" war, die bekanntlich die Quelle des Zwischenspiels der *Spanish Tragedy* bildet.

*Platonicall bodies, and their Metamorphosis or transformation into fiue other equilater vniforme solides Geometricall, of his owne invention, hitherto not mentioned of by any Geometricians.*"

Bekanntlich haben die platonischen Körper die Phantasie Keplers aufs lebhafteste beschäftigt; er versuchte wenige Jahre nachher im *Mysterium Cosmographicum* (1596) das Geheimnis des Weltenbaues mit ihnen zu lösen —: sein erster, misslungener, titanenhaft grandioser Ansturm auf die Geheimnisse des Firmaments.

Der arme Jeffes! Er konnte ja nicht ahnen, wie mächtig einst der Dr. Faustus und das Ikosaeder, deren Ruhm auch seine schlechte, mit Schimpf und Schande zerschlagene Presse mitbegründen wollte, einstens die ganze Welt der Litteratur und Mathematik durchleuchten sollten!

So hat ihm die Nachwelt nur karges Lob gespendet: eine so grosse Autorität über die Geschichte des englischen Buchdrucks wie Herbert nennt ihn, mit kaum einem mildernden Begleitwort, geradezu "*a despicable character*".

Es ist ein geringer Trost, dass auch sein Rivale, Edward White, ein ziemlich schwarzer Rabe war und häufig genug auf die Strafliste zu stehen kam. Dieser stammte aus Bury St. Edmund's,[1]) und trotzdem er es zum "*renter*" und 1600 gar zum "*Under Warden*" brachte, meint Herbert doch: "*He appears to have been but a disorderly member, being often found on the Black List.*" Auch von ihm stellt Herbert ein ziemlich reichhaltiges Sündenregister auf:

"*In 1579, he was fined three times for printing ballads contrary to Orders. In 1588, for keeping an apprentice unpresented, one year. In Octob. 1589, on a matter of controversy with Mess. Newbery and Bishop, which he had*

[1]) Herbert II, 1197, Note e.

*requested might be determined by the Court of Assistants, it was ordered and agreed by assent of the parties, That he should pay unto them iiijl. for ten books of D. Fulke's answer to the Rhemish Testament, which he had disorderly bought of one of their workmen*[1]*; and shall also presently pay X s. for a fine, to the use of the poor."* [2])

Des weiteren folgt dann (unterm 18. Dezember 1592) seine Massregelung wegen des Nachdrucks der *Spanish Tragedy*, die Abell Jeffes gehörte (s. die Stelle oben S. XVI), mit nachfolgender Konfiskation des inkriminierten Buches, einer Geldbusse von zehn Schilling und Androhung von Arrest. Auch 1594 wurde er bestraft, *"for printing a ballad without license"*. Ferner hören wir im Juni 1600: *"Yt is ordered touching a disorderly ballad of the wife of Bathe, printed by Edw. Aldee, & Wm. White, and sold by Edw. White, That all the same ballads shalbe brought in & burnt; and that either of the printers shall pay V s. a pece, and that Mr. White for selling it shall pay X s."* Endlich heisst es unterm Jahre 1603: *"Yt is ordered that master Edward White shall pay vj li. xiijs. iiijd. for a fine for that he had Vc. of the bookes of basilicon Doron of the second ympression Disorderly printed by Edward Aldee and hath sold the same number so that they cannot be taken beinge forfayted by thordonnances. And being to indure imprisonment for the same by thordonnances his ymprisonment is respyted to the further order of the Company."* [3])

In der That, viele Vergehen der beiden Compagnons Allde und White! Doch hat ein Herausgeber der

[1]) Dies giebt uns eine gute Vorstellung, wie sich unser Biedermann unter Umständen Vorlagen für seine Freibeutereien verschaffte.

[2]) *"Solut. 3 Augusti, 1591."*

[3]) L. M. Griffiths, *Evenings with Shakspere.* Bristol and London 1889, p. 271. Obiges Sündenregister liesse sich leicht vermehren.

*Spanish Tragedy* am ehesten Grund, dem Sünderpaar zu vergeben, da es uns in der undatierten Quarto des Britischen Museums den besten Text des Dramas überliefert hat.

In aller Gerechtigkeit muss auch gesagt werden, dass White, von seinen Freibeutereien abgesehen, es an der richtigen Frömmigkeit und Staatsbürgertugend nicht hat fehlen lassen. Er verlegt mit Vorliebe Werke wie: *"The Vineyard of Devotion"; "A Sermon of Faith and Repentance"; "The Mount of Caluarie"; "The Footpath leading the Highway to Heaven"*; einen Haufen Predigten und Hexengeschichten: *"A Discouerie of Edm. Campion, and his confederates, their most horrible & traiterous practises, against her Maiesties most royall person, and the Realme, &c."* Im Drama scheint er Stücken mit Mord und Totschlag nicht abhold gewesen zu sein; ausser der *Spanish Tragedy* hat er wenigstens auch noch die mindestens ebenso grob blutrünstigen Dramen von *Titus Andronicus*[1]) und *Arden of Feversham* verlegt. Recht angenehm dagegen lesen sich Titel wie *"The Paradise of Dainty Devices"; "Morando: The Tritameron of Love"; "Euphues his censure to Philautus"; "Perimedes the Blacksmith"; "The History of Friar Bacon and Friar Bungay"; "The most famous chronicle historye of Leire kinge of England, & his 3 daughters"; "The booke of David & Bethsaba"; "A pastoral pleasant Commedie of Robin Hood and Little John" &c.*

Auch soll noch einmal erwähnt werden, dass Edw. White der Verleger des englischen Faustbuchs von 1592 war[2]),

---

[1]) Ob er auf diesen ein Recht hatte, ist wiederum höchst zweifelhaft; vgl. die Cambridge Edition VI, p. X, Note.

[2]) Im Fall des Dr. Faust scheint thatsächlich White flinker gewesen zu sein als Jeffes; freilich, wäre der letztere wirklich des Marlowe'schen *Dr. Faustus* habhaft geworden, so hätte er das Glück des Romulus gehabt, sein Nebenbuhler nur das des Remus.

und dass er am 22. Nov. 1592, als er nach unserer Ansicht wohl eben mit seinem Raubdruck der *Spanish Tragedy* beschäftigt war, sich *Soliman and Perseda,* das Begleitstück dazu, durch Eintrag in das Register sicherte (Arber II, 622). [1])

Nachdem wir so eine, freilich keineswegs schmeichelhafte Vorstellung von den beiden ersten Verlegern der *Spanish Tragedy* gewonnen haben — sie wird uns später als Basis zu chronologischen Erörterungen dienen müssen —, gehe ich zu einer Aufzählung und Beschreibung der alten Quartos dieses Stückes über.

### 1. *Jeffes' erster Druck von 1592.*

Da bereits oben von diesem die Rede war, kann ich mich hier kurz fassen. Trotzdem sich kein Exemplar von ihm erhalten hat, ist seine Sonder-Existenz — apart von den erhaltenen Quartos — doch mit Sicherheit zu erschliessen. Denn alle drei folgenden Quartos, die undatierte von Allde-White, die von 1594 und von 1599 tragen gleichmässig auf dem Titel den Vermerk: *"Newly corrected and amended of such grosse faults as passed in the first (1599 former) impression."* Lassen wir nun auch zunächst die Frage offen, ob die Garrick oder die Göttinger Quarto das älteste Exemplar sei, so folgt doch mit Sicherheit, dass vor der ältesten uns erhaltenen Ausgabe noch eine frühere gelegen sein muss, nach unserer Ansicht eben ein Druck von Jeffes, den er gleich zur Zeit des Eintrags in das Register (6. Okt. 1592) herstellen liess. Ich stelle mir vor, dass dieser Druck sehr schlecht war (*"grosse faults"*).

---

[1]) Auch ein Drama: *"The famous historye of John of Gaunte sonne to Kinge Edward the Third with his Conquest of Spaine and marriage of his Twoo daughters to the Kinges of Castile and Portugale"* lässt er am 14. Mai 1594 (Arber II, 649) eintragen; vgl. *Spanish Tragedy* I, 5, 47 ff.

und dass er deswegen beim Erscheinen der vortrefflichen Allde-Whiteschen Quarto bald verschwand.

### 2. *Q = Die undatierte Quarto von Allde-White (Garrick Quarto).*

In Ermangelung des ersten Druckes von Jeffes ist es diese Ausgabe, welche uns, wie ich zu beweisen hoffe, den ältesten und sicherlich besten Text von Kyds Stück bietet, und die daher zur Grundlage einer Ausgabe gemacht werden muss. Von ihr hat sich nur ein einziges Exemplar gerettet, welches der Garrick Collection (jetzt bekanntlich im Britischen Museum) angehört und die Signatur C. 34. d. 7. trägt. Der Titel dieses Exemplares lautet: THE | SPANISH TRAGE- | die, Containing the lamentable | end of *Don Horatio,* and *Bel-imperia:* | with the pittifull death of | olde *Hieronimo.* | Newly corrected and amended of such grosse faults as | passed in the first impression. | *[Holzschnitt mit Blumen und Früchten etc.]* | *AT LONDON* | Printed by *Edward Allde,* for | Edward White.[1])

Die Quarto enthält die Signaturen A—$K_4$ $L_2$ = 42 Blätter; am Ende, auf $L_2$ *b* unten, steht: FINIS. Der Druck, bereits in Antiqua und nicht mehr in *black letter,* ist verhältnismässig sauber; der Textzustand im grossen und ganzen ein vorzüglicher. Freilich, auf dem Originalmanuskript des Dichters kann auch dieser Text nicht beruhen, wie unten im vierten Kapitel gezeigt werden wird.[2])

### 3. *Die Göttinger Quarto von 1594.*

Diese Quarto ist in neuerer Zeit wohl zuerst von Tittmann wieder benutzt worden; in seinen „Schauspielen

---

[1]) Vgl. die Reproduktion des Titelblattes zu Anfang des Textes unserer Ausgabe und als Tafel 1 am Ende des Buches.

[2]) Vgl. Seite LXXXXV.

aus dem 16ten Jahrhundert", Leipzig 1868, II, 133 giebt er einen Vergleich von Ayrers *"Tragedia von dem Griegischen Keyser zu Constantinopel"* mit ihrem englischen Original, und letzteres hat ihm, nach dem Titel zu schliessen, jedenfalls in der Göttinger Quarto vorgelegen. Dann findet sich in Hazlitts *"Second Series of Bibliographical Collections and Notes"* (1882) auf Seite 330 eine Kollation unseres Druckes mit dem Vermerk: *"Communicated by Mr. F. J. Furnivall. The copy was lately (1877) discovered by Professor Wagner of Hamburgh."* Beide Stellen veranlassten mich, Umfrage zu halten, und das Exemplar kam dann in Göttingen glücklich zum Vorschein (vgl. Herrigs *Archiv* LXXXVII, S. 300). Erst nachträglich wurde ich auf Wagners eigene Angabe in der *Anglia*, I, 169 (bei Gelegenheit einer Besprechung von Wards *Dramatic Literature*) aufmerksam. Es ergiebt sich aus der angeführten Stelle, dass Wagner selbst durch eine Notiz von Tiecks Neffen Bernhardi auf die Göttinger Quarto hingewiesen wurde; letzterer hatte in seinem Exemplar von Hawkins' *"Origin of the English Drama"* einen diesbezüglichen Vermerk gemacht. Um dieselbe Zeit wie ich entdeckte auch Brandl, damals Professor in Göttingen, das Exemplar wieder aufs neue (vgl. *Academy* 1891, II, p. 157).

Der Titel dieser Quarto ist folgender[1]): THE | SPANISH TRAGE- | die, Containing the lamentable | END OF *DON HORATIO,* AND | *Bel-imperia:* with the pittifull death | of old *Hieronimo.* | NEWLY CORRECTED AND | amended of such grosse faults as passed in | the first impression. | [*Holzschnitt:* Anker, mit Toten- und Engelskopf] | LONDON, | Printed by Abell Ieffes, and are | to be sold by Edward White. | 1594.

Der Druck enthält A—$K_4$ $L_2$ = 42 Blätter (nicht 40, wie Hazlitt angiebt).

[1]) Vgl. Tafel 3 am Ende dieses Buches.

Diese neue Ausgabe wurde also, wie der Druckvermerk ergiebt, nunmehr[1]) von Jeffes für Edward White gedruckt. „Pack schlägt sich, Pack verträgt sich," sagt das Sprichwort, und auf Abel Jeffes und Edward White scheint es gut zu passen. Was konnten sie auch Besseres thun, als sich vertragen? Sie waren beide wegen ihrer Seeräubereien bestraft worden; Jeffes hatte das Verlagsrecht der *Spanish Tragedy*, und White den guten Text — ohne die *"grosse faults"* von Jeffes' erster Ausgabe; so thaten sie sich also zusammen. Wie Rechtens, druckte nun Jeffes die *"Spanish Tragedy"*, und zwar diesmal in ziemlich sklavischem Anschluss an den guten Text seines alten Rivalen; ohne pikiert zu sein, oder vielmehr wohl ohne es zu merken, druckte er sogar in grösster Gemütsruhe mechanisch seine eigene Schande auf den Titel: "Newly corrected and amended of such *grosse faults* as passed in the first impression."

Übrigens hat er White die Arbeit schlecht genug besorgt, viel schlechter als Allde;[2]) der Druck ist unebener, holperiger, an vielen Stellen stark verwischt und nur mit Mühe leserlich; Zeilen sind falsch eingerückt, gelegentlich ist ein Wort ganz unsichtbar; Kommas irren in der Mitte von Wörtern herum; von verdrehten Fragezeichen und Apostrophen wimmelt es; viele Buchstaben fehlen und werden durch Kursivdruck oder andere Formen ersetzt;

---

[1]) Schon früher war White einmal, wenn ich den Eintrag bei Arber II, 456 (5. Sept. 1586) richtig verstehe, angehalten worden, ein Buch gerade bei Jeffes drucken zu lassen:

"*Edward White* Receaved of him for *a sackfull of newes* being an old copie: whiche the said Edward is ordered to haue printed by Abell Jeffes vj d.

[2]) Allde druckte für White unter anderem auch: *The Paradise of Dainty Deuises*, 1596; ferner zweimal *The Tragedy of Soliman and Perseda* (s. a. und 1599); das *Basilicon Doron*; eine Ausgabe des englischen Faustbuchs etc.

gelegentlich wird ein Fetzen von einem Wort nordöstlich an den Rand hinausgeschleudert, oder das Ende eines Wortes fliegt nach Westen an den Anfang eines andern. Wie muss erst Jeffes' erster Druck ausgesehen haben — der mit den *"grosse faults"*? Der unsere ist ja *"newly corrected and amended!"*

Die Verzierungen in Jeffes' Druck sind natürlich andere als bei Allde; warum sollte sich Allde bemüssigt fühlen, dem Rivalen seine Blöcke zu leihen? Auf dem Titel unserer Ausgabe findet sich insbesondere der gleiche Holzschnitt, den Herbert (II, 1163), als zu Euphues Shadow gehörig, folgendermassen beschreibt: *"Device, an anchor held by a hand from the clouds: behind the anchor are a kind of brackets, in the form of cornucopiæ, crossed; on the top of one is a child's head, on the other a skull; and two sprigs of laurel crossed also with them"*.

Eine Reproduktion des ganzen Titelblattes findet sich als Tafel 3 am Ende unserer Ausgabe.

### 4. *Der Druck von 1599 (Bridgewater Quarto).*

Schön erhaltenes Exemplar in Bridgewater House, im Besitz des Earl of Ellesmere. Auf diesen Druck ist zuerst hingewiesen worden in Colliers Ausgabe von Dodsley (1825) III, p. 209; weiter findet sich eine Collation in W. C. Hazlitts *"Hand-Book to the Popular, Poetical, and Dramatic Literature of Great Britain"*, 1867, p. 322. Der Titel des Exemplars lautet: THE | Spanish Tragedie, | Containing the lamen- | table ende of Don Horatio, and | Bel-imperia: with the pittifull | death of old Hieronimo. | Newly corrected and amended of such grosse | faultes as passed in the former impression. | *[Vignette mit Pelican.]* | AT LONDON | Printed by William White, | dwelling in Cow-lane. | 1599. Die Quarto hat die Signaturen A—$K_4$ $L_2$, also 42 Blätter; Ende auf $L_2$ *v* unten.

Wir sehen, dieser Druck rührt von William White her. Hiermit stimmt folgender Eintrag aus dem *Stationers' Register*, datiert 13. Aug. 1599, aufs beste überein (Arber III. 146): *William White* Entred for his copies (*saluo Jure cuiuscunque*) by assignement from *Abell Jeffes* *The Spanishe tragedie of Horatio and Bellmipeia.*

William White ist natürlich nicht mit Edward White zu verwechseln. Daniel sagt (*Academy*, 1891, II. p. 197): "*What connexion, either of relationship or business, there was between William White and Edward White does not appear*". Ganz richtig, aber Daniel fährt dann fort: "*But some there must have been, for on August 14, 1600, Edward White, then warden of the Stationers' Company, directed the Spanish Tragedy, with other works, to be set over to Thomas Pavyer.*" Diese Schlussfolgerung scheint mir mehr als zweifelhaft: Edward White fungiert hier doch wohl als "*Warden*" der Innung, nicht als Geschäftsteilhaber, und ganz falsch ist jedenfalls der Schluss: "*It seems obvious, therefore, that at some time between William White's publication and the transfer of the play to Pavyer, Edward White must have obtained a right to it, and have got Allde to print an edition for him.*" Edward White hatte eben kein Recht auf die *Spanish Tragedy*, als er sie 1592 drucken liess, und wurde dafür gemassregelt. Auch später hat er offenbar nie ein Recht auf sie erworben, da der Übertrag 1599 direkt von Jeffes auf William White erfolgte.

Gern gebe ich zu, dass William und Edward White ihren Gepflogenheiten nach "*birds of a feather*" waren. Man lese etwa bei L. M. Griffiths, *Evenings with Shakspere*, über William White nach (p. 272/73): *On August 18th, 1595, White and Simpson were "fined at Ten Shillinges for printinge part of a booke of master Broughtons without authoritie. And they are ordered to bringe the leaues printed into the hall and not to procede with the printinge*

*of the Residue till they have aucthoritie for it. Also their Imprisonment is Referred over till further order be taken.*" Weiterhin: "*In 1599 White was included with Creede and the other twelve printers whose books were then destroyed. In 1600 he was in trouble about printing the ballad of The Wife of Bath, in 1603 he offended by printing a book belonging to John Harrison, and in 1607 he entered a book which was soon discovered to belong to somebody else.*"

Man wundert sich danach beinahe, dass William White, ungleich seinem Namensvetter Edward, sich wirklich der Mühe unterzog, "*aucthoritie*" für seinen Druck der *Spanish Tragedy* zu erlangen.

### 5. *Die erste interpolierte Quarto von 1602.*

Der letztgenannte Druck von 1599 ist deswegen von einiger Wichtigkeit, weil er die Reihe der Quartos mit der kürzeren Fassung des Textes abschliesst. Kurz darauf nämlich, aus dem Jahre 1601 und 1602, erfahren wir aus Henslowes Tagebuch, dass dieser Theaterunternehmer Ben Jonson bezahlt habe, um Zusätze zu der „Spanischen Tragödie“ [1]) zu schreiben. Demgemäss finden wir in der nun zu besprechenden Quarto von 1602 [2]) sechs Interpolationen von grösserem oder geringerem Umfang, welche alle in die späteren Quartos übergegangen sind, und in der vorliegenden Ausgabe am Schluss (S. 111—125) zum Abdruck kommen. Das einzige, und zwar am Ende nicht ganz vollständige Exemplar dieser Quarto befindet sich auf der Bodleiana

[1]) Eine sinngemässere Übersetzung wäre vielleicht „Das Blutvergiessen (oder das Blutbad) in Spanien“; vgl. W. Wagner, Anglia I. p. 166.

[2]) Man findet in bibliographischen Handbüchern auch eine ältere Quarto von 1601 angeführt, so bei Lowndes und Allibone, und der letztere weiss gar zu berichten: "*Ben Jonson made additions to the edition of 1601, and new additions to that of 1602.*" Von dem Verbleib einer Quarto von 1601 ist jedoch nichts bekannt.

zu Oxford, in der Sammlung von Malone (234). Der Titel desselben lautet: THE | Spanish Tragedie: | Containing the lamen- | table end of *Don Horatio,* and *Bel-imperia:* | with the pittifull death of olde | *Hieronimo.* | Newly corrected. amended, and enlarged with | new additions of the Painters part, and | others, as it hath of late been | diuers times acted. | *[Vignette mit Pelican]* | Imprinted at London by W. W. for | *T. Pauier,* and are to be solde at the | signe of the Catte[1]) and Parrats- | neare the Exchange. | 1602. Das Exemplar der Bodleiana hat nur die Signaturen A—$L_4$ = 44 Blätter vollständig, so dass der Text mit Act IV. 4, 177 abbricht; der Rest (folio $M_1$ *a*—$M_2$ *b*) ist in drucknachahmender Handschrift nachgetragen (offenbar nach einem Exemplar der Quarto von 1623, jedoch mit graphischen Varianten). Das Exemplar enthält auch sonst verschiedene Korrekturen und Hinweise auf die Lesarten von Q. 1610, 1623, 1633.

Nicht bloss ihren Umfang hatte die *Spanish Tragedy* in dieser Quarto geändert, sondern auch abermals ihren Verleger. Wie aus dem oben gegebenen Titel hervorgeht, wurde das Stück jetzt von W[illiam] W[hite] für Thomas Pavyer gedruckt. Dies steht im Einklang damit, dass nach dem *Stationers' Register* inzwischen Pavyer das Verlagsrecht (nach meiner Auffassung von William White) erworben hatte. Bei Arber III, 169 heisst es: "*Thomas Pavyer* Entred for his Copyes by Direction of master *White*[2]) warden vnder his hand wrytinge. These Copyes followinge beinge thinges formerlye printed and sett over to the sayd

[1]) Fleischer liest fälschlicherweise *Carte.* Ich kann mich nicht darauf einlassen, von all den zahlreichen Ungenauigkeiten seines Programms in der Beschreibung der Quartos Notiz zu nehmen. Siehe auch S. XXXIII und Note.

[2]) D. h. Edward White, der damals "*warden*" war. Ob sich White seiner Funktion "*with a blush or a smile*" entledigt hat?

*Thomas Pavyer.*" An dritter Stelle wird dann unser Stück aufgeführt.

Die "Spanish Tragedy" scheint eine besondere Anziehungskraft für "disreputable publishers" gehabt zu haben. Von den Heldenthaten der früheren haben wir schon gehört: Pavyer aber stellt ein solch trefflicher Kenner elisabethanischer Litteratur wie A. H. Bullen[1]) das superlativ schmeichelhafte Zeugnis aus, er sei "*the most rascally publisher of his time*" gewesen!

### 6. *Die Quarto von 1602/03.*

Die Interpolationen hatten der *Spanish Tragedy* offenbar bedeutende neue Anziehungskraft verliehen; denn sehr schnell nachher erschien von dem gleichen Drucker und Verleger eine neue Ausgabe, die auf dem Titel noch die Jahreszahl 1602, im Kolophon dagegen die Jahreszahl 1603 trägt. Ich bezeichne die Quarto so fortan im Unterschied zu der vorigen mit 1603; die Zahl 1602 auf dem Titel könnte ja nach unserer Rechnung auch schon 1603 bedeuten.

Von dieser Quarto hat sich ebenfalls nur ein einziges, übrigens sehr schön erhaltenes Exemplar gerettet, das jetzt im Besitz des Herzogs von Devonshire ist. Der Titel lautet:

THE | Spanish Tragedie: | Containing the lamentable end of *Don Horatio,* and *Bel-imperia:* | with the pittifull death of olde | *Hieronimo.* | Newly corrected, amended, and enlarged with | new additions of the Painters part, and | others, as it hath of late been | diuers times acted. | *[Vignette mit Pelican]* | Imprinted at London by W. W. for | *T. Pauier,* and are to be solde at the signe of the Catte and Parrats | neare the Exchange. | 1602.

[1]) *Introduction* zu *Arden of Feversham*, p. III, Note.

Gegenüber dem Titel stehen auf einem Vorsetzblatt handschriftlich die Worte: „*Quando il povero dona al ricco, il Diavolo sene ride* ✕ ✕ ✕. *Questa volta lo voglio veder ridere*

*Vita di Benv. Cellini.*“

Die Stelle findet sich in dieser merkwürdigsten aller Autobiographien in Kapitel 4 des ersten Buches[1]): der arme Benvenuto hatte der reichen, bezaubernden Porzia Chigi eine Arbeit umsonst, nur um den Preis ihres Beifalls, machen wollen.

Der Druck hat die Signaturen A—$L_4$ $M_2$ = 46 Blätter.

Auf $M_2$ *b* stehen die letzten neun Verszeilen der *Spanish Tragedy*, dann:

FINIS.
Imprinted by *W. W.* for *T. Pauier.*
1603.

Da die Quarto der Bodleiana am Ende verstümmelt ist, haben wir in dieser Quarto des Herzogs von Devonshire für den Schluss der Interpolationen die älteste Gestalt, die in der vorliegenden Ausgabe[2]) zum ersten Mal geboten wird. Der eben beschriebene Druck nimmt im Stammbaum der Quartos eine eigentümliche Stellung ein: hierüber siehe unten, S. LXX.

Es scheint, dass in neuerer Zeit wenigstens noch ein weiteres Exemplar dieser Quarto existiert hat; vgl. hierüber Seite XXXXII, Hebers Nummer 3222. Übrigens führt schon Bakers *Companion to the Play-House, 1764*, ein Exemplar von 1603 an; ebenso dann Baker-Reed, *Biographia Dramatica* 1782 und Jones' Ausgabe dieses Werkes (1812); desgleichen Allibone.

---

[1]) Nach der Einteilung in Goethes Übersetzung.

[2]) Auch schon in meiner *Temple Edition*, aber dort natürlich modernisiert.

### 7. *Die Quarto von 1610/1611.*

Verschiedene bibliographische Handbücher sagen uns, dass die nächsten Quartos der *Spanish Tragedy* aus den Jahren 1610 und 1611 stammen.[1]) Allein es scheint, dass es keine besonderen Drucke, bezüglich je vom Jahre 1610 und 1611 gegeben hat. Im Britischen Museum (11 773. c. 10), in der Bodleiana (Malone 224), und in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire befinden sich nämlich drei vollständig gleiche Exemplare, die alle auf dem Titel das Jahr 1610, im Kolophon 1611 aufweisen. Der Druck ist jedoch nicht durch das ganze Buch derselbe; so sind z. B. Eigennamen, Bühnenweisungen, Personenbezeichnungen etc. am Anfang kursiv gedruckt, auf den letzten Bogen jedoch in grobem *black letter* Druck, der keineswegs eine Zierde der Seite bildet. Die angegebenen Kriterien lassen die drei genannten Exemplare leicht in zwei Teile zerspalten, von denen der erste, wohl 1610 gedruckt, die Signaturen A—$G_4$ begreift, während die zweite Hälfte, mit dem Kolophon 1611, die Signaturen H—$L_4$ $M_2$ aufweist. Wäre nur ein Exemplar dieses Druckes vorhanden, so würden wir es am natürlichsten als eine *"made-up copy"*[2]) betrachten; den drei vollständig gleichen Exemplaren gegenüber kann man aber nicht zweifeln, dass das Buch wirklich ursprünglich in dieser Gestalt ausgegeben wurde. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der im Jahr 1610 begonnene Druck auf irgend eine Weise gestört, und vielleicht erst im folgenden Jahre wieder aufgenommen wurde. Drucker (im Titel) und Verleger (im Kolophon) sind die gleichen wie in der Ausgabe von 1602: William White und Thomas

---

[1]) So Lowndes und Allibone.

[2]) So der Katalog des Britischen Museums. Auch W. C. Hazlitt, *Collections and Notes*, London 1876, p. 248 sagt: "*The copy of edition 1610 in the British Museum is imperfect after* $G_4$, *and is completed from another and later issue.*"

Pavyer. Der Titel lautet nämlich: THE | Spanish Tragedie: | Containing the lamen- | table end of *Don Horatio,* and *Bel-imperia:* | with the pittifull death of old | *Hieronimo.* | Newly corrected, amended, and enlarged with | new additions of the Painters part, and | others, as it hath of late been | diuers times acted. | *[Vignette mit Pelican.]* | Imprinted at London by W. White. | 1610. Der Druck hat die Signaturen A—$M_2$ = 46 Blätter; auf $M_2$ *b* steht unter dem FINIS. der Kolophon: At London printed for Thomas Pauier. | 1611. In dem Exemplar des Herzogs von Devonshire ist derselbe fehlerhaft gedruckt; statt *London* heisst es *Lonpon* (mit umgedrehtem d), und *Thomss* statt *Thomas.* Dieses Exemplar dürfte also ein früherer Abzug sein (so dass nämlich später die Fehler bemerkt und im Satz korrigiert wurden). Sonst scheinen die Exemplare genau übereinzustimmen: wenigstens habe ich zahlreiche Stellen auf Druckfehler und Unebenheiten des Drucks hin geprüft und sie ganz gleich gefunden.

Ausser den drei von mir eingesehenen Exemplaren finde ich noch ein viertes erwähnt in Hazlitts "*Third Series of Bibliographical Collections and Notes*" (1887), p. 134: unter der Beschreibung findet sich die Angabe: "*Sothebys, March 14, 1883, No. 1029, imprint cut off.*" Ich zweifle nicht, dass dieses Exemplar, welches Messrs. Sotheby im Jahre 1883 zum Verkauf ausboten, den genannten ähnlich war; wäre der Druckvermerk nicht weggeschnitten gewesen, so hätte Hazlitt wahrscheinlich die Jahreszahl 1610 auf ihm gefunden. Weiter behauptet Georg O. Fleischer in einem Programm[1]) der Drei-König-Schule in Dresden:

[1]) Ich bedauere, dass mir dieses Programm von keinerlei Nutzen gewesen ist. Ich hatte sämtliche Collationen der alten Quartos bereits mehrere Jahre vor dem Verfasser gemacht, nur vollständiger und, ich hoffe, auch zuverlässiger. Die eigentlich schwierigen Fragen der Textkritik hat Oberlehrer Fleischer gar nicht angegriffen, während

*Bemerkungen über Thomas Kyds „Spanish Trayedy"* (Dresden 1896), p. 5 Note 10, dass sich auch im South Kensington Museum ein Exemplar dieser Ausgabe befände. Dies ist unrichtig. Das gleiche behauptet er von der Ausgabe von 1623, was eben so falsch ist. Das South Kensington Museum hat nur Ausgaben von 1618 und 1633. Vgl. übrigens das *Handbook of the Dyce and Forster Collection*, 1876.

### 8. *Die Quarto von 1615.*

Die nächstfolgende Quarto weist wieder zum ersten Mal beachtenswerte Züge auf. Der Titel lautet[1]): The Spanish Tragedie: | OR, | Hieronimo is mad againe. | Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and | *Belimperia;* with the pittifull death of *Hieronimo.* | Newly corrected, amended, and enlarged with new | Additions of the *Painters* part, and others, as | it hath of late been diuers times acted. | *[Holzschnitt „mit dem gehenkten Horatio"]* | LONDON, Printed by W. White, for I. White[2]) and T. Langley, | and are to be sold at their Shop ouer against the | Sarazens head without New-gate. .1615. | 44 Blätter: A—$L_4$. Am Ende, auf $L_4$ *b*: FINIS.; darunter Ornament.

Auf dem als Tafel 4 reproduzierten Titelblatt steht zum ersten Mal der Nebentitel: *"Hieronimo is mad againe"*, der früher so häufig als unzertrennlich zum Haupttitel gehörig angesehen wurde. Heisst dieser Zusatz: „Da habt ihr den alten, närrischen *Hieronimo* wieder: ein höchst ergötzlich Stück — kauft und lest!" Oder bezieht sich der Titel auf das Vorspiel der *Spanish Tragedy, "The First Part*

---

mich die Nachprüfung und Richtigstellung recht zahlreicher Irrtümer und Ungenauigkeiten in seiner Arbeit auf keine geringe Geduldsprobe gestellt hat.

[1]) Vgl. Tafel 4.

[2]) John White, "who was made free on May 17th, 1614," ist der Sohn von William White.

*of Jeronimo"?* Dieses letztere war nämlich inzwischen auch im Jahre 1605 in einer Quartausgabe erschienen — zum ersten und, verdienterweise, letzten Mal. Freilich würde man in letzterem Fall den Zusatz schon in der Ausgabe von 1610/1611 erwarten.

Der Holzschnitt stellt eine der beliebtesten Scenen des ganzen Stückes dar (II, 5): Horatio in der Laube, gehängt; sein Vater Hieronimo mit der Fackel aus dem Hause kommend, während Horatios Geliebte Bellimperia von ihrem schurkischen Bruder Lorenzo, Horatios Mörder, am Schreien verhindert und fortgeschleppt wird. Eigentlich sollten, dem Gang des Dramas entsprechend, natürlich nicht alle vier Personen zugleich auf dem Bilde sein; Bellimperia und ihr Bruder sind ja nicht mehr auf der Scene, wenn Hieronimo mit der Fackel herankommt und die Leiche seines Sohnes findet. Allein der Zeichner wollte offenbar auf den Effekt der zwei weiteren Figuren nicht verzichten: die leibhaftige Prinzessin Bellimperia mit ihrem höchst pompösen Reifrock und der schwertdräuende Lorenzo mit der schwarzen Maske und der schwärzeren Seele machten sich doch gar zu gut.

Übrigens hat der Zeichner den Text wohl studiert; die Aufschriften seiner Sprechzettel sind fast ganz wörtlich aus dem Stück herübergenommen; man vgl. zu Bellimperias Ausruf: *"Murder, helpe Hieronimo"* Vers II, 4, 61 der *Spanish Tragedy;* Lorenzos *"Stop her mouth"* findet sich II. 4, 62. und auch Hieronimos *"Alas it is my son Horatio"* ist recht nahe gleich Vers II, 5, 14 der Tragödie. Über die Kleidung Hieronimos, der nach der Bühnenweisung zu Scene II, 5 *"in his shirt, &c."* auftreten sollte, sagt Pollard in einem Aufsatze *"Woodcuts in English Plays printed before 1660"* (erschienen in *The Library, New Series,* vol. I, 1900, p. 74 75) richtig: *"This stage direction has been interpreted liberally, for Hieronimo*

*has nether garments in addition; but he is duly coatless and provided with a torch with which to see the 'murdrous spectacle'.*" Des weiteren hat Pollard besonders treffende Bemerkungen über die Figur des gehängten Horatio, die hier ebenfalls angeführt sein mögen: "*I cannot resist remarking on how admirably the artist has caught the pose of the straw dummy, which must have been left hanging to personate Horatio, in place of the actor, who had doubtless slipped behind the arbour during the scuffle and was now resting after his exertions.*" Der Holzschnitt ging von Quarto 1615 auf alle folgenden über: ebenso auch auf die Ballade, welche den gleichen Stoff behandelte.[1]) In neuerer Zeit ist der Holzschnitt öfter wieder reproduziert worden: in W. Chappell, *The Roxburghe Ballads* II, 453; in meiner *Temple Edition* des Stückes als Titelbild; endlich von Pollard, an bereits angeführtem Orte (hier nach einer Quarto von 1623, wie Pollards Titelangabe auf S. 73 beweist). Unsere Tafel 4 giebt die Titelseite der Quarto von 1615 im British Museum wieder.

Zusammen sind mir von dieser Quarto 1615 drei Exemplare bekannt geworden. Zwei davon befinden sich je im Besitz des Britischen Museums (1076. i. 13), und des Herzogs von Devonshire. Ein drittes ist in der Bibliothek des Trinity College, Cambridge[2]); dieses weist jedoch einen etwas verschiedenen Verlagsvermerk auf: LONDON, | Printed by W. White, and are to be sold by I. White | and *T. Langley* at their Shop ouer against the | Sarazens head without New-gate. 1615.

[1]) Ein anderer Balladendruck weist eine zweite Form auf, welche in Reeds und Colliers Ausgaben von Dodsley (III, p. 236, resp. III, p. 203) reproduziert ist. Hier hängt Horatio rechts an einem Baum, und die übrigen Figuren schliessen sich von rechts nach links an.

[2]) Vgl. W. W. Greg. *A List of English Plays*. London 1900, p. 61.

### 9. *Die Quartos von 1618.*

Exemplare 1. in der Bodleiana, Malone 212 [1]); 2. in der Dyce Collection, South Kensington Museum [2]); 3. im Besitz des Herzogs von Devonshire; 4. auf der Stadtbibliothek zu Danzig. [3]) Der Titel dieser Quarto lautet: The Spanish Tragedie: | Or, | Hieronimo is mad againe: | Containing the lamentable end of *Don Horatio,* and *Belimperia;* | With the pittifull Death of *Hieronimo.* | Newly corrected, amended, and enlarged with new Additions | as it hath of late beene diuers times Acted. |

---

[1]) In diesem Exemplar finden sich auf der Rückseite des Titelblattes die Verse:

*enec.* *Fatis agimur: cedite fatis:*
*Non sollicitæ possunt curæ*
*Mutare rati stamina fusi.*
*Quicquid facimus, mortale genus,*
*Quicquid patimur, venit ex alto:*
*Omnia certo tramite vadunt,*
*Primusque dies dedit extremum.*

Das *enec* ist ein Rest von *Seneca:* die Verse stammen aus dessen *Oedipus* 1001 ff. Sonst finden sich in dem Exemplar der Bodleiana gelegentlich Korrekturen eines alten Besitzers.

[2]) Vgl. *Handbook of the Dyce and Forster Collection in the South Kensington Museum,* 1876.

[3]) Vgl. Hermann Fritsche, *The Disobedient Child,* Programm von Thorn, 1858. Das erste Blatt des Textes ist in dem Danziger Exemplar etwas beschädigt, so dass z. B. von I, 1, 31 und 32 nur die Buchstaben *I* und *No* am Anfang der Zeilen erhalten sind. Die Danziger Quarto von 1618 befindet sich in einem Sammelband, bezeichnet *Comœdiae Anglicanae* XVII. F. q. 5., der unter anderem auch B. Jonsons *Catiline* (1611) enthält; ferner Taylors *Praise ... of Beggery, Beggers, and Begging* 1621; Marlowes *Eduard II* (1622); Ingelends *Disobedient Child*; den *Mucedorus* (eine Ausgabe von 1621; vgl. Warnke-Proescholdt in ihrer Ausgabe des Stückes, Halle 1878, p. 5; Delius, Pseudo-Shakspersche Dramen, II. Band, Seite XI); Lodge-Greenes *Looking Glass for London and England* (1617) Beaumonts *Masque of the Inner Temple* (1612/1613), und Dekkers *Shoemakers Holiday* (1618).

*[Holzschnitt wie in 1615]* | LONDON. | Printed by Iohn White, for T. Langley, and | are to be sould at his Shop ouer against the | Sarazens head without New-gate. 1618. Der Druck enthält Signatur A—$L_4$ *b* = 44 Blätter; am Schluss gleiches Ornament wie in 1615.

Es bleibt noch zu bemerken, dass die Exemplare dieser Quarto von 1618 nicht alle absolut identisch sind, sondern im Texte gewisse Abweichungen voneinander aufweisen. Hierüber vgl. unten Seite LXXIII ff.

### 10. *Die Quartos von 1623.*

Wieder einen anderen Drucker, nämlich Augustine Mathewes[1]), finden wir in der nächsten Ausgabe, deren Exemplare verschiedene Verlagsvermerke geben.

a) Das Britische Museum besitzt ein Exemplar (644. b. 63), dessen voller Titel folgendermassen lautet: The Spanish Tragedy: | Or, | HIERONIMO is mad againe. | Containing the lamentable end of *Don Horatio,* | and *Belimperia;* With the pittifull Death | of HIERONIMO. | *Newly Corrected, Amended, and Enlarged with new* | Additions, as it hath of late been diuers | times Acted. | *[Holzschnitt wie in 1615.]* | LONDON, | Printed by *Augustine Mathewes,* and are to bee sold by | *Iohn Grismand,* at his Shop in Pauls Alley, at the Signe | of the Gunne. 1623. | Das Exemplar hat 44 Blätter (A— $L_4$); am Ende steht FIFIS. *(sic!);* darunter ornamentale Zeichnung (verschieden von der in 1615).

b) Im Besitz von Alfred Huth, Esq., befindet sich ein Exemplar, dessen Titel in seinen zwei letzten Zeilen von dem soeben beschriebenen abweicht. Das Buch ist nämlich hier nicht "to bee sold by *Iohn Grismand*", sondern

---

[1]) Arber III, 700: *Augustine Matthews* farmes his printing house of *John White.*

"*by Thomas Langley, at his Shop ouer against the Sarazens Head without New-gate. 1623.*" Im übrigen scheint das Buch, nach zahlreichen Stichproben zu urteilen, bis in die kleinsten Einzelheiten hinein identisch mit dem Exemplar des Britischen Museums zu sein. Offenbar wurde auf dem Titelblatt nur der Name des Verlegers geändert.

Über das Exemplar von Mr. Huth vgl. den *Catalogue of the Huth Library,* London 1880, III, p. 810; Hazlitt, *Second Series of Bibliographical Collections and Notes,* 1882, p. 330. Dasselbe stammt aus den Sammlungen von Mr. Lacy und Mr. Kershaw, und gehörte einst König Karl II.

c) Exemplar des Herzogs von Devonshire. Ich vermag nicht anzugeben, wie der Druckvermerk dieses Exemplars lautet.

Am 4. August 1626 ging dann das Verlagsrecht der *Spanish Tragedy* von Mrs. Pavyer an Edward Brewster und Robert Bird über. Vgl. Arber IV, 164:

4° Augusti 1626

Edward Brewster
Robert Birde

Assigned ouer vnto them by Mistris Pavier and Consent of a full Court of Assistantes all the estate right title and Interest which Master Thomas Pavier her late husband had in the Copies here after mencioned xxviij s.

Folgt die Liste; darunter als dritte Nummer *The Spanish tragedie.*

Übrigens muss ich an dieser Stelle gestehen, dass mir die Druckgeschichte der "*Spanish Tragedy*" in ihren späteren Phasen eher noch unklarer ist als zu Anfang. Wenn Pavyer, resp. Mrs. Pavyer, bis zum 4. August 1626 das Verlagsrecht hatte, warum druckt dann 1615 W. White für John White (seinen Sohn) und T. Langley, und später (1623 und 1633) Augustine Mathewes für John Grismand und Francis Grove, und was sollen die doppelten "*imprints*"

der Quartos von 1615 und 1623? Haben wir es auch hier mit Freibeutereien zu thun, oder ging es bei diesen *"honourable men"*, trotz des schlechten Scheins, doch überall mit rechten Dingen zu? Ich kann mich nur der Hoffnung hingeben, dass einmal ein Forscher sich hierüber aussprechen möge, der wirklich etwas von der Sache versteht. Mir selbst fehlen die nötigen Buchbinderkenntnisse, auch meine Psychologie reicht nicht aus.

Trotz dieser Überweisung der *Spanish Tragedy* an zwei neue Verleger im Jahre 1626 scheint doch ziemlich lange keine neue Quarto erschienen zu sein. Markscheffel freilich erwähnt in seiner Dissertation „Thomas Kyd's Tragödien" (Weimar 1885), S. 4 unten, auch eine Ausgabe von 1628. Dies muss aber auf einem Versehen beruhen: eine solche Ausgabe existiert nicht.

### 11. *Die Quarto von 1633.*

Der Titel dieser letzten, und wie nicht zu verwundern, schlechtesten Quarto des Stückes lautet: The Spanish Tragedy: | OR, | HIERONIMO is mad againe. | Containing the lamentable end of *Don Horatio,* | and *Belimperia;* With the pitifull Death | of HIERONIMO. | *Newly Corrected, Amended, and Enlarged with new* | Additions, as it hath of late beene divers | times Acted. *[Holzschnitt wie in 1615.]* LONDON | Printed by *Augustine Mathewes,* for *Francis Grove,* and are to | bee sold at his Shoppe, neere the Sarazens Head, | upon Snovv-hill. 1633. | Der Druck hat 44 Blätter (A—$L_4$); Ende auf $L_4$ *b*: FINIS., darunter Ornament (verschieden von den früheren). Von dieser Quarto sind viele Exemplare auf uns gekommen: 1) und 2) im Britischen Museum (C. 12. f. 5 (2), und 644. b. 64); 3) Bodleiana (Malone 171); 4) Herzog von Devonshire: 5) Dyce Collection; 6) Advocates' Library, Edinburgh: 7) Bibliothek der Harvard University (s. Manly, *Speci-*

*mens of the Pre-Shaksperean Drama*, II, p. 519): 8) Sion College. In letzterer Ausgabe ist das Datum weggerissen.

Manchmal wird wohl noch auf eine spätere Quarto von 1638 hingewiesen. Allein dies beruht gewiss auf einem Irrtum. Malone nämlich besass vier Exemplare des Dramas, von 1602, 1610, 1618 und 1633, die alle an die Bodleiana übergegangen sind. Nun werden freilich in dem "*Catalogue of Early English Poetry and other miscellaneous Works illustrating the British Drama, Collected by Edmond Malone, Esq. and now preserved in the Bodleian Library*" (Oxford 1836), p. 21 die Ausgaben von 1602, 1610, 1618 und 1638 aufgeführt. Letzteres muss aber ein Druckfehler für 1633 sein. Denn eine Ausgabe von 1638 existiert weder auf der Bodleiana, noch irgendwo anders.

Ich bemerke noch, dass ich oben nur die Beschreibung der thatsächlich vorhandenen, identifizierbaren, Quartos gegeben habe. In alten Katalogen finden sich noch manche Angaben über Exemplare, die jetzt zum Teil verschollen oder überhaupt nicht mehr vorhanden sind, zum Teil auch mit einigen der oben aufgezählten identisch sein mögen. So besass Reed, der zweite Herausgeber der *Spanish Tragedy*, ein Exemplar von 1610, das 1807 um 4 sh. verkauft wurde; vgl. *Bibliotheca Reediana* (1807), p. 368, No. 8171. Weiter besass W. B. Rhodes 3 Exemplare, von 1610, 1618, 1633, die um £ 1.10, 19 sh., und 12 sh. im Jahre 1825 von Thorpe erstanden wurden: vgl. William Barnes Rhodes, *Bibliotheca Dramatica* [1825], p. 61. John Field besass desgleichen ein Exemplar von 1633, das 1827 an Rodd überging; vgl. Fields Katalog "*Bibliotheca Histrionica*", No. 268; so auch Bindley, vgl. dessen Katalog, part III, No. 1857 (verkauft um 15 sh.).

Natürlich hat Heber, der berühmte Bibliomane, eine ziemliche Zahl von Exemplaren — es scheint 7 — besessen. Ich citiere aus dem Katalog seiner Bibliothek, der "*Biblio-*

*theca Heberiana"*, *Part the Second* (1834). p. 170, folgende Nummern:

3222 [Thomas Kyd's] Spanish Tragedie, or Hieronymo is mad again. *Wanting the title page, and sheet F torn, with the Autograph of Owen Feltham, . T. Pavior* [1]), 1603
3223 . . . . . Another edition, . *W. White*, 1610
3224 . . . . . Another edition, . . . . . 1615
3225 . . . . . Another edition, . . . . . 1618
3226 . . . . . Another edition, *A. Mathewes*, 1623
3227 . . . . . Another edition, . . . . . 1633

Vgl. weiter *ibidem*, part IV (1834), Numero 2036: *A Volume containing Lingua or The Combat of the Tongue, 1622. Michaelmas Terme, 1630. The Spanish Tragedy or Hieronimo is mad againe, newly Corrected and Enlarged, 1633* (und noch 4 weitere Stücke).

So werden sich in Katalogen noch manche Einträge dieser Art ausfindig machen lassen. [2]) Wichtiger, oder wenigstens interessanter wäre, die noch existierenden Exemplare vollständig kennen zu lernen. Ich hatte die Hoffnung gehegt, durch meine genauen Angaben in der *Temple Edition* weitere Nachweise herauszulocken, um so für die vorliegende grössere Ausgabe die Bibliographie möglichst vollständig zu bekommen — allein, was das anbelangt, so muss ich sagen: *"operam et oleum perdidi"*.

## II. Kapitel.

### Kritik der alten Überlieferung.

Wenn wir nach dieser äusseren Beschreibung der alten Quartos nunmehr das Augenmerk auf ihr Inneres richten.

[1]) Dies wird ein kleiner Fehler sein. Auch in der Quarto des Herzogs von Devonshire sieht das *e* in dem Namen *Pauier* einem *a* sehr ähnlich. Nach der obigen Beschreibung war übrigens offenbar Hebers Exemplar verschieden von der Chatsworth Quarto.

[2]) Man sehe hierüber besonders noch die Angaben bei Lowndes ein.

auf ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre Filiation, sowie auf die Qualität ihres Textes, so ist das Resultat im grossen und ganzen ein sehr einfaches. Im allgemeinen hat je die folgende Quarto von der vorhergehenden abgedruckt ihre Fehler mitgenommen und neue hinzugemacht, so dass der Text mit jeder folgenden Ausgabe ein schlechterer wird und in der Quarto von 1633 auf dem tiefsten Niveau anlangt. Verbesserungen sind selten angebracht — abgesehen von Druckfehlern etc. —; sie machen meist den Eindruck, als ob sie einfache Konjekturen wären: ein Manuskript oder älterer Druck ist kaum je extra zu Rate gezogen worden; doch wird man wohl im Auge behalten müssen, dass bei dem sehr populären Stück gelegentlich eine Änderung der Lesung zum besseren auf der lebendigen Theatertradition beruhen könnte. Wird umgekehrt einmal von irgend einer Quarto ein Fehler gemacht, so geht dieser Fehler — das ist die Norm — durch sämtliche folgende Quartos hindurch. So druckt z. B. gleich in der zweiten Zeile Q 1615 *wonted* statt *wanton*; alle folgenden Quartos, also die von 1618, 1623, 1633, und Dodsley (der getreue Satellit von 1633: es stand ihm keine andere Ausgabe zu Gebot) lesen dementsprechend *wonted*. Oder in I, 1, 82 „verbessert" die Ausgabe von 1599 das unverständliche *Hor:*[1]) ihrer Vorgängerin in *Horror;* so lesen nun alle Qq. von hier ab *Horror* oder *Horrour*. Oder I. 2, 61 verdirbt schon die Q 1594 die älteste und einzig richtige Lesart der undatierten Alldeschen Quarto *enbowcld steeds* in das sinnlose *enbowed steeds;* der Fehler war *"beyond the conjectural power"* der Nachfolger und so

[1]) Der gleiche Fehler findet sich in Everaert Siceranis niederländischer Bearbeitung der *Spanish Tragedy*; vgl. *Shakespeare-Jahrbuch* XXIX/XXX (1894), p. 185 und 186 Note. Siceram hat also eine vor der Bridgewater Quarto (1599) liegende Ausgabe der *Spanish Tragedy* vor sich gehabt.

haben gar alle folgenden Quartos, und Dodsley mit, das falsche *vnbowed*. Erst Hawkins stellt, wie häufig in solchen Fällen, die richtige Lesart wieder her, da er sie direkt aus der Alldeschen Quarto entnehmen konnte.

Von dieser Regel giebt es nur eine Ausnahme: die Quarto 1603 folgt zwar selbst im allgemeinen zweifellos der Q 1602, hat aber eine ganze Anzahl eigenartiger Lesungen, die von keiner der folgenden Quartos geteilt werden. Die nächste Q 1610 ist so offenbar nicht von ihrer direkten Vorgängerin, sondern, wie diese selbst, von Q 1602 abgedruckt. Vgl. hierüber unten, S. LXX. Der Stammbaum der Drucke ist also ein höchst einfacher —: eine gerade Linie von der ältesten (undatierten) Ausgabe herunter bis zu der Quarto von 1633, wo einzig und allein die descendenzlose Quarto 1603 zur Seite stehen muss.[1])

Soweit wäre also alles ganz einfach. Es erhebt sich nun aber die Frage: „Welches ist die älteste der vorhandenen Quartos?" Die von Jeffes 1594. oder die undatierte Alldesche? Die Frage, welches der beste Text sei, hängt, wie zu erwarten, damit zusammen, und so haben wir bei einer Kritik der Überlieferung natürlich dieses Problem in den Vordergrund zu rücken und der aufmerksamsten Untersuchung zu unterziehen.

1 und 2. *Die Garrick Quarto und die Quarto 1594.*

Die angedeutete Frage nach dem Verhältnis und der Chronologie dieser zwei Drucke ist bereits von andern Forschern vor die Öffentlichkeit gebracht worden, und mit Angabe von mehr oder weniger Gründen jedesmal zu Gunsten der Jeffesschen Quarto von 1594 entschieden worden.

Kurz ist das Problem zunächst von Brandl berührt worden, der in der *Academy* von 1891, II, p. 157 die Auf-

[1]) Auch bei Q 1615 und 1618, welch letztere in doppelter Gestalt auf uns gekommen ist, mag die gerade Abstammungslinie wenigstens teilweise unterbrochen sein. Vgl. unten Seite LXXII ff.

merksamkeit wieder auf das Göttinger Exemplar gelenkt hatte. Dieser Gelehrte weist darauf hin, dass die "*Jeffes copy*" und die "*Allde copy*" gemeinschaftliche Fehler haben, z. B. in III, 13, 89/90 (dieses Beispiel beweist nichts [1]); ein schlagenderes wäre etwa *Hor:* für *Horn* in I, 1, 82 gewesen). Weiter heisst es bei Brandl: "*But there are mistakes in the Jeffes copy which do not occur in the Allde copy, e. g., the letter of Bell'-Imperia, Dodsley-Hazlitt, p. 68, is given as if it were a speech of Bell-Imperia; "Mors", p. 124, is corrupted to "iners", &c. The Jeffes copy seems therefore to have been pirated by Allde, whose impression is valuable, not for the reconstruction of the words, but as a help in fixing the date of the original.*" Auch hier ist zunächst zu konstatieren, dass Brandl durch Dodsley-Hazlitt irre geleitet worden ist: thatsächlich haben beide Quartos *Bel.* vor Zeile III, 2, 26, und beide Qq. lesen III, 13, 35 *iners* (nicht *Mors*), was ja auch richtig und keine Korruption ist. Des weiteren muss ich aber gestehen, dass ich der Argumentation dieses ausgezeichneten Kenners elisabethanischer Dinge diesmal nicht recht folgen kann. Daraus, dass beide Quartos gemeinschaftliche Fehler haben, folgt jedenfalls, wie auch Brandls Meinung zu sein scheint, für ihre relative Chronologie nichts: A. kann ja den Fehler ebensogut von B., als B. von A. abgedruckt haben. Wenn aber, um auf das zweite Argument zu kommen, Jeffes Fehler macht und Allde das Richtige hat, so hätte ich gedacht, dass nicht Allde nach der schlechteren Ausgabe von Jeffes druckte, sondern umgekehrt. In der That werde ich unten, nach Aufstellung einer ausgedehnten Liste wirklicher Fehler auf Jeffes' Seite, in entgegengesetztem Sinne arguieren.

[1]) Der Fehler liegt an der Ausgabe von Dodsley-Hazlitt (p. 128), wo ganz willkürlich und ohne jede Angabe die Worte: "*What, thy purse?*" dem *Senex* in den Mund gelegt werden. Natürlich spricht sie Hieronimo (so in allen Quartos).

Im Anschluss an Brandl kommt dann P. A. Daniel (Academy 1891, II, p. 197) auf unsere Frage zu sprechen. Er weist darauf hin, das Jeffes das Verlagsrecht der *Spanish Tragedy* bis zum 13. August 1599 besessen habe, und kommt, unter Betrachtung der Druck- und Verlagsverhältnisse, zu dem Schluss: "*We may then, I think, with some confidence date the Allde edition as of the year 1600.*" Wie aus dem Artikel hervorgeht, weiss Daniel von dem inneren Verhältnis der beiden Quartos gar nichts: auch fehlt seinen Argumentationen betreffs der Verleger und Drucker des Stücks das Hauptfactum, dass nämlich Edward White — der Edward White des Druckvermerks der Allde-Quarto — schon am 18. Dezember 1592 wegen eines Raubdrucks der *Spanish Tragedy* gemassregelt wurde.

Einen Satelliten findet Daniel an einem anonymen Recensenten meiner kleinen *Temple Edition* im *Athenaeum* vom 5. August 1899, p. 203. Der Satellit — ich hoffe, ich brauche hier das Wort richtig: „ein kleineres Licht, das hinter einem andern herläuft" — tischt die gleichen Argumente auf und bringt abermals, wenn ich Kompliment mit Kompliment erwidern soll, "*at an unusual and, for the requirements of [an anonymous review], we are inclined to say unnecessary length*", die ganzen langweiligen Druckgeschichten vor, an deren Wiedergabe in meiner Einleitung jeder Leser — so vermeint er — eine grosse Freude gehabt haben würde. Ich gestehe, dass ich dem "*cultivated, but not learned reader*" einen besseren Geschmack zutraue, als solch groteske Freude an den trockensten Namen und Daten.

Wie Daniel, weiss auch sein Satellit das Datum der Allde-Quarto mit überraschender Sicherheit anzugeben. "*Unless, then, there were some very irregular proceedings in this business the undated quarto printed by Allde must have been issued at some time between August 13 th, 1599,*

*and August 14 th, 1600.*" Sehr schön und genau, aber doch falsch; denn die "*irregular proceedings*" waren eben erwiesenermassen da, und White wurde 1592, wie Rechtens, dafür gemassregelt. So ist es gar nicht notwendig darauf hinzuweisen, dass eine Raubausgabe von seiten Whites einen groben Rechtsbruch involvierte, und dass man diesen Biedermann White schwer an der Ehre kränkt, wenn man seine Quarto zwischen die Jahre 1592 bis 1599 setzt. "*For Allde to have printed an edition between these dates (1592—1599) would have been a gross incasion of Jeffes's right*", sagt der Anonymus. Gewiss, aber dass man dem Charakter all dieser Ehrenmänner mit der genannten Annahme nicht zu nahe tritt, dürften wohl die Ausführungen zu Eingang des vorigen Kapitels genügend gezeigt haben. Übrigens lag in dem vorliegenden Fall für White sogar eine gewisse Entschuldigung vor: Jeffes hatte ja wahrscheinlich die Piraterie begonnen; wenigstens hatte White den "*Arden of Feversham*", den Jeffes rechtswidrig druckte, schon am 3. April 1592 eintragen lassen (Arber II. 607). „Aug' um Auge, Zahn um Zahn", sagte White, und druckte nun seinerseits Jeffes' "*Spanish Tragedy*".

Ich selbst bin in der Beurteilung dieser Druckgeschichte und ihrer Chronologie nicht so vertrauensselig wie Mr. Daniel und der Anonymus — um so weniger, als ich trotz der von dem letzteren gerügten Kürze es fertig gebracht habe, in der kleinen *Temple Edition* eine nach meiner jetzigen Ansicht irrige Vermutung aufzustellen. Dieser Irrtum erinnert mich allerdings an die Angabe des Megasthenes, bei den Indern habe das Prinzip geherrscht: "*The philosopher who errs in his predictions observes silence for the rest of his life.*" Da aber dieses prächtige Prinzip (zwar schwerlich beim Wetterprophezeien, aber doch wohl in der Wissenschaft) immerhin auch seine Nachteile hat,

und jedenfalls für die Kydforschung höchst fatal wäre, möchte ich doch versuchen, das Problem noch einmal anzugreifen, und diesmal hoffentlich richtig zu lösen.

Dass die Alldesche Quarto einen besseren und älteren Text repräsentiert als die von Jeffes, stand mir alsbald fest, nachdem ich eine genaue Kollation der Quartos vorgenommen hatte, und als bald darauf die Artikel von Brandl und Daniel in der *Academy* erschienen, haben auch sie mich in dieser Ansicht nicht mehr wankend gemacht. Zweifelhaft war mir nur immer das Verhältnis der Drucker zu einander und namentlich, welches denn die konfiszierte Ausgabe war. Eine Zeitlang glaubte ich, alle Exemplare dieser Ausgabe müssten verloren sein, und so bezeichnete ich irrtümlicherweise in der Temple Edition, p. XXX, die Jeffessche Quarto als die konfiszierte. Bei Jeffes wurde aber natürlich nur der ihm nicht gehörige *Arden of Feversham* beschlagnahmt, nicht auch die ihm ja Rechtens zugehörige *Spanish Tragedy*. Nach abermaliger Überlegung bin ich zu meiner ersten und ältesten Überzeugung zurückgekommen, dass die undatierte Allde-Whitesche Quarto des Britischen Museums ein Exemplar der konfiszierten Ausgabe vorstellt, und dass also dieses vielumstrittene Exemplar bereits Ende 1592 datiert werden muss.

Ich will nun versuchen, Beweise für diese Behauptungen vorzulegen. Dabei habe ich um Entschuldigung zu bitten, wenn ich mich wieder dem Vorwurf der Länge aussetzen muss; denn trotzdem der Anonymus des Athenäums meint, dies sei eine ganz untergeordnete Frage, meine ich umgekehrt, dass es für einen Herausgeber der *Spanish Tragedy* geradezu die wichtigste aller Fragen ist. Wenn Jeffes' Quarto älter und besser wäre, als die von Allde, so hätte ich nach ihr drucken müssen, was zahllose Änderungen des Textes (man denke ausser den

vielen Sinnvarianten auch an die Orthographie) notwendig gemacht hätte.

Ich werde versuchen, die Frage von drei verschiedenen Seiten anzugreifen. Zunächst möchte ich einen äusseren Beweis liefern, dass die undatierte Alldesche Quarto nicht etwa erst 1599 oder 1600 gedruckt sein kann, wie Daniel und der Anonymus meinen. Diese Quarto enthält nämlich einige Verzierungen auf dem Titelblatt und der ersten Textseite, die der Leser am Ende dieses Buches auf Tafel 1 und 2 reproduziert findet. Wir werden nun zusehen, ob sich diese Verzierungen auch sonst in Büchern aus Alldes Druckerei finden, die ein Datum tragen, und werden weiter zusehen, ob die betreffenden Blöcke in der Schärfe der Umrisse jeweils mehr oder weniger gut konserviert sind als in der umstrittenen undatierten Quarto.

Da haben wir z. B. auf Tafel 2 einen quadratischen Rahmen für die Initiale W: wir sehen in demselben zwei nackte Knaben, die einen Kranz mit immergrünen Blättern tragen. Dieser Rahmen findet sich u. a. auch in Thomas Hyll. *Naturall and Artificiall Conclusions*, 1586, auf fol. $A_2{}^a$. Hier ist aber z. B. das Gesicht des linken Knaben schärfer als in unserer Quarto Q; natürlich: diese Quarto wurde ja sicher verschiedene Jahre nach 1586 gedruckt, und inzwischen war der Block abgenützt worden. Umgekehrt kommt dieser Knabenrahmen öfters vor in Robert Normans *New Attractive*, 1596, und zwar auf $B_7{}^a$, $D_6{}^a$, $E_5{}^a$; im zweiten Teil auf $A_8{}^b$, $D_1{}^a$. Hier sind z. B. die Hände der Kinder bei weitem nicht mehr so scharf im Umriss als in Q; namentlich die linke Hand des linken Knaben ist schon ganz zu einem unförmlichen Klumpen verdorben. Genau das gleiche gilt von den Figuren dieses Rahmens in zwei weiteren Drucken aus dem Jahre 1596, nämlich dem *Paradice of Dainty Deuises* (gleich auf der ersten Seite), und J. Framptons *Joyfull Newes*, wo der

Rahmen sehr häufig vorkommt: so auf $E_4{}^a$, $U_3{}^a$, $Z_4{}^a$, $Z_4{}^b$, $Aa_4{}^a$ etc.

Ich schliesse hieraus, dass der Druck der Allde-Quarto jedenfalls vor das Jahr 1596 fällt, also keinesfalls erst in die Jahre 1599 oder 1600.

Zu gleichen Schlüssen gelangen wir, wenn wir etwa die eine und andere der übrigen Verzierungen in ähnlicher Weise durch Alldesche Drucke verfolgen.

So steht das THE des Titels der *Spanish Tragedy* ebenfalls in einer Umrahmung, die links und rechts zwei Kinderfiguren, oben einen Engelskopf mit Flügeln aufweist (vgl. Tafel 1 oben); der gleiche Rahmen findet sich in *Soliman and Perseda, s. a.* und, undeutlicher, in der Ausgabe von 1599.

Weiter findet sich auf der ersten Textseite der *Spanish Tragedy* eine Arabeske: in der Mitte ein geflügelter weiblicher Genius, links und rechts symmetrisch je ein Füllhorn und ein phantastischer Tierkopf (vgl. Tafel 2 oben). Diese Verzierung erscheint z. B. wieder in dem schon genannten Buch von Robert Norman, *New Attractive,* 1596, auf fol. $D_2{}^a$ und $D_2{}^b$. Der Block hat hier offenbar schon gelitten: der Ausdruck des Gesichts des Genius ist viel feiner in der Quarto der *Spanish Tragedy;* ebenso sind z. B. die Blätterspitzen links schärfer als in dem genannten Druck von 1596.

Ich bedaure nur, gegenwärtig nicht Zeit und Gelegenheit zu haben, durch den Vergleich weiterer Drucke von Allde, resp. Jeffes, auch von dieser Seite aus engere Grenzen ziehen zu können. Zur Widerlegung von Daniel und seinem Satelliten dürfte jedoch das Gesagte allein schon genügen, doppelt, da ich glaube, noch „stärker beschwören“ zu können. Ich werde nämlich jetzt zu zeigen suchen, dass der Text der Jeffesschen Quarto beträchtlich schlechter ist als derjenige der Alldeschen, und *per se*

schon den Eindruck erweckt, als ob er letzterer Quarto direkt entnommen sei; endlich aber hoffe ich wenigstens einen schlagenden Beweis äusserer, typographischer Art dafür zu erbringen, dass Jeffes in seiner zweiten Ausgabe von 1594 ganz direkt von Allde abgedruckt hat.

Wir haben oben gesehen, dass im allgemeinen eine Quarto mehr oder weniger mechanisch von der vorhergehenden abdruckt und dabei, wie zu erwarten, eine grössere Zahl neuer Fehler einführt. Umgekehrt gelangen wir, soweit wir die Sache wirklich kontrollieren können, zu dem Resultat, dass der schlechtere Text auf ein jüngeres Alter schliessen lässt.

Wie verhält es sich nun mit der Qualität des Textes der Quartos von Allde und Jeffes? Da ich unter dem Text meiner Ausgabe die sämtlichen Varianten aller Ausgaben angebe, ist es nun für jedermann leicht, sich folgende Abweichungen der beiden Texte zusammenzusuchen: sie repräsentieren fast alle eben so viele, zum Teil recht grobe Fehler auf Jeffes' Seite. I, 1, 69 grone *Allde*s *Q*] greene *Jeffes* 1594. I, 2, 54 darke] darkt. Offenbar standen ursprünglich überall Präsentia; allein Q hatte schon den Druckfehler *ran* für *rain*, und so wollte 1594 auch das alte *darke* in ein Präteritum verwandeln. Spätere Drucke (1618 ff.) verwandeln dann, der Gleichmässigkeit halber, auch *drop* (Vers 57) in das Präteritum *dropt*. I, 2, 61 vnboweld] vnbowed, ein ganz grober Fehler. I, 2, 87 B.-W. Giue] Giues. Allde hat den alten Konjunktiv erhalten, wie Jeffes selbst in 92 B.-W., wo erst Q 1602 modernisierte. I, 2, 96 thy] the. 97 this] that. 145 obserue] obserues. 148 free] *fehlt*. Ein offenbarer grober Fehler gegen Sprache und Metrum. 155 his] the. 160 Say] So. I, 3, 8 a] fehlt: Sprache und Metrum verlangen es. I, 3, 13 adiudge] adiudged. I, 3, 51 flie] will flie, ein grober Fehler gegen das Metrum. I, 3, 70 we began] began we. I, 4, 10 Die Schreibung

*chaulier* von 1594, in deren Bann die folgenden Qq. bis 1618 stehen, beruht wohl nur auf einer Verwechselung der beiden ersten Vokale von Alldes *chiualier* durch den Setzer. 21 a] fehlt; natürlich ist es unbedingt nötig. 42 I pluckt from off] pluckt off from. 72 for] of. 99 B.-W. 1^tes *in*] fehlt.

II. 2, 9 Hier hat Q den offenbaren Druckfehler *mad* statt *may*; Jeffes' Q hat das missverstandene *mad* auf die gewöhnliche Orthographie *made* gebracht. II, 2, 15 There to] There on. 21 this] the. 42 be] by. was sich nicht konstruieren lässt. II, 3, 28 command] to command. gegen das Metrum. II, 4. 59 still] fehlt; ganz unmetrisch. II. 5, 20 Hath heere] Heere hath. II, 6. 5 Hier hat Jeffes ausnahmsweise einmal eine wirkliche Korrektur versucht. Jeder Leser sieht alsbald, dass Alldes Druckfehler *Or* in *On* verbessert werden muss. Diese gute Absicht hatte auch unser Abell; aber die Art, wie er sie ausführte, ist charakteristisch für ihn. Von den 2 Buchstaben des Wortes ist keiner ganz richtig: der erste ist kursiv, da ihm das gewöhnliche Alphabet ausgegangen war, und der zweite ist überhaupt auf den Kopf gestellt, so dass bei ihm das wohl gemeinte On dasteht als *O*u.

III, 1 B.-W. *Viceroy*] *Victory*. Dieser Fehler von Jeffes ist allerdings so handgreiflich, dass ausnahmsweise einmal die folgenden Qq. Jeffes nicht blind nachfolgen. (Das gleiche gilt von Jeffes' Lesart *hate* in Vers 4, die freilich er selbst Allde unbedenklich nachgedruckt hatte.) III. 1, 38 feend] frind 1594, friend 1599— 1615; ein ganz thörichter Fehler. 83 innocence] innocency. III. 2, 13 wake] make: wohl rein mechanischer Fehler; als „Besserung" verriete die Lesart wenig Scharfsinn. 49 can] gan. 81 is deuisde:] is disguisde: ‖ Hier könnte man meinen, Jeffes hätte einmal eine gute Konjektur eingeführt — oder eventuell auch, dass er hier die richtige alte Lesart erhalten hätte.

Unmöglich wäre es ja nicht; sie könnte z. B. aus Jeffes' erstem, verlorenem Druck stammen. Aber viel wahrscheinlicher haben wir hier nur wieder einen mechanischen Fehler: Pedringano scheint in III, 3 gar nicht verkleidet zu sein (in Caspar Stielers *Bellimperie* geht Skaramutza offenen Visiers als „Kamerad" auf Severin los), und wenn Jeffes, resp. sein Setzer, wirklich tiefsinnig über die Stelle nachgedacht hätten, so stände der Doppelpunkt bei Jeffes nun nicht mehr an der alten Stelle. 105 Thus] This. 119 to] for. III, 3, 20 and] nor. III, 4, 21 *Lor.*] *Hor.*; natürlich falsch. III, 4, 25 Iniurious] Iurious. 29 my] the. 42 holpe] hope; falsch. III, 6, 53 my] fehlt. 56 pray] pray you. 86 they] the. 101 this] the. III, 7, 8 tides] tide. 13 Beat] But. 70 my] the. III, 8, 21 innocence] innocencie. 22 *Erstes* dyde] liu'd (*sic*!). III, 10, 11 as] at; sinnlos. 77 B.-W. her eare] his eare; offenbar falsch. 99 what] when. 102 *pauidum*] *pauidem*. III, 11, 4 next] fehlt; offenbar ist es aber richtig (vgl. die folgende Zeile). 8 B.-W. goeth *modernisiert in* goes. 23 Doth] Dost. 26 There in] Therein. III, 12, 13 thee] the. 45 Hier hat Q mit seinem *inexecrable* einen offenbaren Fehler: ob Jeffes mit seinem *inexplicable* das Richtige getroffen hat? 95 helplesly] haplesly. 109 then] them; offenbarer Fehler. III, 13, 13 *Fata*] *Futa*. 18 thy] fehlt, gegen Sinn und Metrum. 27 aduantage] vauntage; gegen das Metrum. 41 spirit] spirits. 47 you] your. 57 thus] this. 93 Personenbezeichnung fehlt bei Jeffes. 110 did] fehlt; gegen Metrum. 118 thy] the. 144 how] fehlt; sicher ein Fehler. III, 14, 25 as] fehlt. III, 16, 4 neere] neerd. 29 brightly] bright; gegen das Metrum.

IV, 1, 11 losse and life] life and losse. 78 Bei Jeffes Vers und Bühnenweisung zusammengedruckt. 125 *Lor.*] *Hor.*; natürlich unrichtig. 190 Why] *I* why. IV, 2, 32 nay] na. IV, 4, 101 these] the. 119 With] Which; offenbar verfehlt; ebenso *made* für *mad*. 179 can] our; sicher

falsch. 203 diseease] disease; zweifelloser Fehler. IV. 5. 17 my] me. 28 none] nought.

Dies wäre also eine ziemlich vollständige Liste der wichtigeren Abweichungen Jeffes' von der Alldeschen Quarto. Man sieht, es wimmelt von nachweisbaren groben Fehlern bei Jeffes; sehr, sehr selten nur hat er eine annehmbare Lesart an Stelle eines Druckfehlers bei Allde. Kann man nun hieraus Schlüsse ziehen in Bezug auf das Verhältnis der beiden Quartos und die Priorität der einen oder andern?

Ich denke, die meisten Forscher, die sich je selbst durch eine Folge alter Drucke hindurchgearbeitet haben und dabei ihr Augenmerk auf den psychologischen Nexus in der Wandlung der Textüberlieferung richteten, würden subjektiv geneigt sein, das Vorstehende wenigstens als starken Präjudizialbeweis gegen Jeffes' Priorität gelten zu lassen. Allein vollkommen zwingend, mathematisch sicher — das will ich gerne zugeben — ist der Beweis noch nicht. Zwar wird man angesichts obiger Liste schwerlich mehr den Einwurf erheben, dass umgekehrt Allde den schlechten Text von Jeffes vor sich hatte und dass er eben allerwärts die bessernde Hand anlegte und eine Menge vortrefflicher Konjekturen einführte. Wenn wir zusehen, was Jeffes' wirkliche Nachfolger mit seinem Texte machten, würde eine solche Hypothese zur grössten Unwahrscheinlichkeit: denn diese haben an fast allen Stellen hilf- und kritiklos die Fehler weitergeschleppt. Ist wirklich anzunehmen, dass Allde allein beim Abdruck von Jeffes an fast allen Stellen den richtigen Text hergestellt hätte?

Aber wenn wir auch diese hypothetische Annahme alsbald fahren lassen, so könnte man sicherlich einwenden, dass Jeffes wahrscheinlicherweise doch eher von seiner eigenen ersten Ausgabe abgedruckt habe. Von dieser haben wir kein Exemplar, mit Gewissheit lässt sich also

von dieser Seite nichts ausmachen; aber die Möglichkeit liegt zunächst sicherlich vor, dass die vielen Fehler von Jeffes schon in seinem ersten Texte standen (dem mit den "*grosse faults*"), dass er aber auch an zwei oder drei Stellen Alldes Text gegenüber etwa eine richtige alte Lesart bewahrt hätte. Man könnte auch sagen, dass Jeffes sich für seinen zweiten Druck ("*amended of such grosse faults as passed in the first impression*") ein neues Manuskript verschafft hätte —: vielleicht das gleiche wie Allde oder ein ihm ähnliches. In all diesen Fällen würde für die relative Chronologie der ältesten Ausgaben nichts folgen; noch weniger natürlich für die absolute Chronologie der undatierten Alldeschen Quarto.

Um deshalb zu sicheren und unanfechtbaren Resultaten zu gelangen, habe ich eine minutiöse Vergleichung der beiden Drucke Seite an Seite angestellt, wie sie mir durch Übersendung der Göttinger Quarto an das Britische Museum ermöglicht wurde. Diese Vergleichung hat, wie ich glaube, unwiderlegliche Argumente für die Entscheidung unserer Frage geliefert; doppelten Dank schulde ich deswegen der grossen Liberalität der hohen Behörden, die sie mir trotz der damit verbundenen Umstände ermöglicht haben.

Betrachten wir zunächst den äusseren Habitus der zwei Quartos im allgemeinen, so finden wir, dass derselbe bei beiden auffallend ähnlich ist. Einmal ist die Seitenabteilung zumeist die gleiche; die Zeilen am Kopf und Fuss der Seiten sind meistens die nämlichen, und wenn der Setzer einmal um eine vor oder zurück ist, so versucht er dies wieder einzuholen. Auf diese Weise haben beide Quartos genau die gleiche Anzahl von Seiten: beide schliessen auf $L_2{}^b$, ganz unten, mit einem FINIS (ohne Verzierung, für die kein Platz mehr da war). Die Bühnenweisungen sind im allgemeinen genau die gleichen; sie sind in beiden Quartos in Antiqua, noch nicht kursiv

gedruckt. Nur fängt hier bei Jeffes schon der Modernisierungsprozess an: die alten Konjunktive werden gelegentlich hier schon in Indikative verwandelt. So hat Allde in I, 2, 87 und 92 beidemal den Konjunktiv *Giue*; Jeffes hat das erste Mal modernisiert *Giues*, das zweite Mal hat er mechanisch *Giue* abgedruckt.

Insbesondere sind ferner die Orthographie und die Interpunktion in weitgehendem Masse identisch: wenn man bedenkt, wie irrationell elisabethanische Drucke in dieser Beziehung sind, wird man auf diesen Punkt grosses Gewicht legen. An einer Menge von Stellen wird die Interpunktion von Q, auch da wo sie *"outrageously wrong"* ist — wo Punkte mitten im Satze stehen und der Zusammenhang der Sätze total zerstört ist — ganz einfach mechanisch reproduziert.

Dazu kommt, dass die typographische Anordnung gewisser falsch abgeteilter Verse, so wie diejenige der Prosastellen fast durchgehends auffallend ähnlich, meistens absolut identisch ist. Dies gilt z. B. von der Bühnenweisung nach I, 5, 22; von Scene III, 5 und Teilen von III, 6; namentlich sind ganz gleich III, 6, 44—49, 76—78; III, 7, 19—29; in beiden Quartos sind die 2 Zeilen III, 1, 43 und III, 15, 110 ohne Grund eingerückt; ebenso mechanisch hat die jüngere Quarto das „Yor Lordships" der älteren in III, 15, 126 nachgedruckt. Das *b* in dem *niba* der Q 1594 (III, 15, 128) ist entstanden, weil in dem *viha* von Allde das *h* wie ein *b* aussieht; in IV, 1, 157 haben beide Quartos gleichmässig die unsinnige Verballhornung von *cothurnata* in die zwei Worte *cother nato*. Man vergleiche ferner die Anordnung des Druckes auf fol. $E_3$ a|b. (III, 2, 98): Q hat beim Umschlagen die Personenbezeichnung *Lor.* verloren; diese fehlt auch bei Jeffes, obgleich der Vers hier erst die zweite Zeile auf der Seite bildet. Beide Quartos haben die zwei Verse III, 2, 108|109

in einen, nunmehr überlangen Vers zusammengezogen, der im Druck gebrochen wird: die typographische Anordnung desselben ist in beiden Quartos genau die gleiche u. s. w.

So könnte ich fortfahren; allein ich will zum Schluss nur noch eine Thatsache anführen, die auch dem ungläubigsten Thomas doch wohl als eine *demonstratio ad oculos* dafür erscheinen dürfte, dass Jeffes direkt aus Allde abgedruckt hat — die Thatsache nämlich, dass der Setzer der Quarto 1594 an einer verfänglichen Stelle aus der Quarto von Allde mechanisch einen falschen Custos herübergenommen hat. Auf fol. $K_2{}^a$ unten präsentiert sich der Text von Q folgendermassen:

So shall my wombe be cursed for his sake,
And with this weapon will I wound the brest, } She stabs
The haples brest that gaue *Horatio* suck. } her helfe.
Enter

Die folgende Seite beginnt dann mit Enter *Hieronimo*, worauf der Custos hinweist, so dass hier alles in Ordnung ist. In dem Druck von 1594 steht jedoch die letzte Zeile auf der folgenden Seite, und $K_2{}^a$ endigt folgendermassen:

So shall my wombe be cursed for his sake, } She stabs
And with this weapon will *I* wound the brest, } her selfe.
Enter

Man sieht, es ist hier der gleiche Custos *Enter* beibehalten, trotzdem die folgende Seite nunmehr beginnt:

The haples brest that gaue *Horatio* sucke.
Enter *Hieronimo.*

Dieses mechanische Herübernehmen eines falschen Custos — und zwar, wie gesagt, an verfänglicher Stelle: der Setzer war *"thrown off his guard"* durch die über dem Custos stehende Bühnenweisung — scheint mir schlagend und unwiderleglich zu beweisen, dass Jeffes' Quarto von der Allde'schen abgedruckt wurde.

Nachdem dies festgestellt ist, sind meine weiteren Folgerungen sehr einfach. Jeffes' Quarto ist 1594 datiert; folglich kann deren Vorlage nicht jünger als 1594 sein. Alle Überlegungen, wie sie Daniel und sein Satellit über Verlags- und Druckverhältnisse anstellen, werden damit gänzlich illusorisch, und fallen in nichts zusammen. Wir wissen ferner mit Sicherheit, dass White die *Spanish Tragedy* Ende 1592 unerlaubter Weise gedruckt hatte. Da er dafür bestraft und mit Arrest bedroht worden war, wird der brave Bürger sich nicht gleich darauf wieder ähnlichen Dingen ausgesetzt haben; er wird also am wenigsten in dem Zeitraum von Ende 1592—1594 noch eine andere Ausgabe veranstaltet haben, als die von Allde gedruckte, von der das Britische Museum ein höchst wertvolles Exemplar besitzt. Folglich muss dieses Exemplar, unsere Garrick-Quarto, ein Exemplar der konfiszierten Ausgabe vorstellen; als sein Datum darf man ruhig Ende 1592 ansetzen. Der Herausgeber der *Spanish Tragedy* aber hat diesen ältesten und besten Text zu Grunde zu legen.

Natürlich ist auch dieser Text nur als der relativ beste zu bezeichnen, d. h. er ist besser als derjenige aller nachfolgenden Quartos. Auch er ist keineswegs ohne Fehler, die sich freilich glücklicherweise, bis auf ein paar *„cruces"* [1]), ziemlich leicht und sicher korrigieren lassen. Die Zahl der Sternchen, die in dem nachfolgenden Texte solche Fehler der Quarto bezeichnen, ist so erfreulicherweise eine verhältnismässig geringe. Schlimmer steht es an manchen Stellen mit der metrischen Anordnung der Verse, die meines Erachtens sicher beweist, dass auch Alldes Quarto nicht direkt auf Kyds Manuskript beruht. Ich habe eine genauere Besprechung dieser Dinge in einem

[1]) Vgl. z. B. III, 13, 98 ff., III, 16, 1 ff., IV, 1, 89 etc., und namentlich auch die fremdsprachlichen Stellen.

besonderen Kapitel IV vorgenommen, in welchem ich über die kritischen Prinzipien für die Herstellung der vorliegenden Ausgabe handle, und auf welches ich hier verweise.

### 3. *Die Bridgewater Quarto.*

Nach diesen langen Auseinandersetzungen über die zwei ältesten erhaltenen Drucke werden wenige Worte über die Quarto von 1599 genügen. Ihre Stellung ist unschwer zu bestimmen; wenn wir ihr Verhalten in den zahlreichen, eben angeführten Fällen betrachten, in denen Jeffes und Allde Differenzpunkte aufweisen, so sehen wir klärlich, dass die Bridgewater Quarto aus der Jeffesschen von 1594 stammt. So hat z. B. die Quarto von 1599 in I. 1. 69 *greene* (wie 1594) gegenüber dem *grone* von Q; in I, 2, 61 druckt 1599 den Fehler *vnboued* von 1594 für *vnboweld* hilflos nach, und so geht es durch das ganze Stück, wovon der Leser sich ja selbst durch Vergleich der Varianten überzeugen kann.

Gelegentlich hat Q 1599 Ansätze zu Verbesserungen gemacht. Druckfehler und andere sinnfällige Versehen werden häufig korrigiert (wie z. B. I, 1, 32 *amidw* statt *amidst*); in III, 14, 25 wird *as* richtig wieder ergänzt; in III, 16, 6 wird wohl richtig *see* in *sees* verwandelt; in IV, 1, 78 sind Vers und Bühnenweisung von Q 1594 zusammengedruckt worden, in 1599 wieder richtig geschieden.

Ein eklatanter Fall, wo der Wille besser war als das Wissen und der Scharfsinn, findet sich in I, 1, 82, wo das unsinnige *gates of Hor:* der Vorlage in *gates of Horror* „emendiert" wird. Natürlich muss es *horn* heissen, vgl. *Aeneis* VI, 894. Alle folgenden Quartos drucken das falsche *Horror*, wie *a priori* zu erwarten war, unbesehen nach.

Die wirklichen Besserungen der Quarto sind also, trotz gelegentlichen guten Willens, so gut wie Null, während eine ziemliche Menge neuer Versehen und Fehler sich eingeschlichen hat. Z. B. liest Q 1599 in I, 1, 30 *homed* statt *honied*, was fast alle Quartos nachdrucken; in I, 1, 49 *to* statt *do* (erst 1618 korrigiert den offenbaren Fehler); I, 1, 69 *euerkilling* statt *neuer killing*, wovon wieder alle andern Quartos ausgehen, u. s. w. mindestens 30 derartige Fehler.

Ein für allemal sei gesagt, dass dieses Verfahren von 1599 typisch ist, und sich bis zur letzten Quarto 1633 wiederholt: gelegentliche Verbesserungen (meist in belanglosen Kleinigkeiten), verfehlte Konjekturen und neue Versehen in Menge.

Leider habe ich von dieser einen Quarto nicht sämtliche Varianten angeben können, da ich das Exemplar nur wenige Stunden in Händen hatte. So vermag ich insbesondere nichts von individuellen Fehlern dieser Quarto zu sagen, die sich nur in ihr fänden und von Q 1602 verbessert worden wären.

### 4. *Die Quarto von 1602.*

Etwas länger ist bei dieser Quarto zu verweilen; denn sie bringt zum ersten Mal die bekannten Zusätze zu der *Spanish Tragedy*, welche von den meisten Kritikern, in der Hauptsache gewiss mit Recht, Ben Jonson zugeschrieben werden. Seitdem Charles Lamb geistvollen und liebenswürdigen Angedenkens sie als das *"very salt of the old play"* bezeichnet hat, ist ja kein Kritiker achtlos an ihnen vorbeigegangen — im Gegenteil, es ist Mode geworden, dass man eher das Stück selbst vergessen darf als diese weitbeschreyten Zusätze, deren Erwähnung und Belobigung bei jedem „Kritiker", der etwas gelten will, *„de rigueur"* ist. Der Anonymus des Athenäums bezeichnet die Behand-

lung dieser Zusätze geradezu als *"the great question" (sic!)* für den Herausgeber des Stückes.

Die wirklich „grosse Frage", die sich für die Kritik erheben könnte — wenn es in solch kleinen Dingen wirklich „grosse Fragen" giebt — ist glücklicherweise gelöst. Wäre nämlich nur die Quarto von 1602 und ihre Nachfolgerinnen erhalten, so wüssten wir nicht, wo die Interpolationen anfingen und aufhörten. Allerdings sollte man meinen, dass man jetzt (namentlich mit metrischen Hilfsmitteln) den Umfang dieser Interpolationen wenigstens in der Hauptsache wohl bestimmen könnte; aber — seien wir recht froh, dass darüber nicht zu disputieren ist! Es würde sonst über diese Frage ein Meer von Tinte vergossen werden, und alles, um mit Isabella zu reden — *"to no end!"* [1]) Dodsley, dem nur die Quarto von 1633 vorlag, und der so die beste Gelegenheit hatte, seinen Scharfsinn leuchten zu lassen, hat die Zusätze jedenfalls nicht erkannt, und wohl überhaupt keine Ahnung davon gehabt, dass er das Werk von mindestens zwei Autoren herausgab. Freilich schrieb man damals noch 1744. Umgekehrt hatte allerdings sein nächster Nachfolger Hawkins (1773) leichtes Spiel in der Scheidung der Zusätze von dem alten Text; er hatte ja auch die älteste Quarto *ohne* die Zusätze in Händen und brauchte nur die Plus-Stellen der jüngeren Quartos herauszusuchen.

Also die wichtigste Frage, die nach dem Umfang der Interpolationen, wird uns durch die Art der Textüberlieferung von selbst gelöst, und wenn wir es für nötig halten, sie im Gegensatz zu allen alten Quartos wirklich aus dem Text herauszuheben, so können wir das ohne jede Schwierigkeit thun.

Die zweitwichtigste Frage scheint mir dann die nach dem Autor der Zusätze zu sein. Seien wir abermals

[1]) *Spanish Tragedy* IV, 2, 34.

über die Massen froh, dass uns hier Henslowe einen Wink mit dem Zaunpfahl gegeben hat; auf Ben Jonson hätte keiner der unfehlbaren Kritiker geraten, die so glücklich sind das Gras wachsen zu hören. Auch so ist wohl die Frage nicht ganz und gar, und über jeden Zweifel entschieden. Wie andere Forscher, trage auch ich kein Bedenken, das beste in diesen Zusätzen auf Ben Jonsons mächtige Schultern zu legen: "rare Ben Jonson" kann die stolze Bürde wohl ertragen, Ben Jonson in seiner stolzen Panoplie von Gelehrsamkeit und dichterischem Können.

*Ἕξοχος Ἀργείων κεφαλὴν ἠδ' εὐρέας ὤμους.*

Dagegen besinnt man sich doch immerhin, die ärmlichen kleineren Zusätze dem Riesen auch in die Schuhe zu schieben, oder ihn für eine Anzahl lächerlicher Extravaganzen verantwortlich zu machen, wie z. B. das läppische Geschwätz in dem Zusatz C, Vers 13 ff., das einem Ökonomieverwalter eher beifallen könnte, als einem Poeten oder einem Marschall von Spanien.[1])

Die nächstwichtigste Frage — zumal für den Herausgeber des Stückes — ist sicherlich die nach dem Zustand und der Gestaltung des Textes dieser Zusätze. Merkwürdigerweise sind bis jetzt diese Zusätze nur nach späteren Quartos gedruckt worden; in gar allen Ausgaben der *Spanish Tragedy* findet sich eine Anzahl ganz grober Versehen, während sich noch kein Herausgeber die Mühe genommen hat, die für die Zusätze massgebende Quarto von 1602 genauer zu prüfen.

Sehen wir uns jetzt diese Quarto einmal schärfer an, und zwar nach ihren alten Bestandteilen ebensowohl wie nach den neuen Zusätzen.

---

[1]) Ein Ausdruck von seltener Lächerlichkeit findet sich auch mitten im *Painter's part* (D 1 4 8): "*Let my hair heave up my night-cap!*" Doch befindet sich dieser nach rechts und links in ausgezeichneter Umgebung.

Was den alten, Kydschen Text dieser Quarto anbelangt, so sehen wir alsbald, dass derselbe aus der unmittelbaren Vorgängerin, nämlich der Quarto von 1599 stammt. Denn in I, 1, 30 hat Q 1602 den Fehler *homed* statt *honied*, in I, 1, 49 *to* statt *do*, in I, 1, 69 *euerkilling* statt *neuer killing*, und so weiter durch das ganze Stück durch lauter Fehler, die zuerst Q 1599 eingeführt hatte.

Der unachtsamen und unbewussten Fehler von 1602 sind nicht gerade allzuviele; im Gegenteil, man darf fast sagen, dass diese Quarto sich hierin vor dem Durchschnitt der anderen auszeichnet. Ich meine solche Fehler, wie z. B. I, 4, 7 *I will* statt *I nill*; II, 3, 34 *put* statt *but*; II, 5, 31 *stangle* statt *strangle*; I, 3, 43/44 *suruies* statt *suruiues* (was merkwürdigerweise 1603 nachdruckt); II, 2, 31 *at* fehlt; II, 4, 11 *reproch* statt *approch*, oder III, 1, 94 *guiltlesse* statt *guiltie*, ein solch offenkundiger Fehler, dass merkwürdigerweise schon die nächste Quarto Abhilfe schaffte; IV, 2, 5 thus *fehlt*, und so noch einige mehr oder weniger bedeutende dazu.

Dagegen hat diese Quarto auf eigene Faust eine grosse Menge von Änderungen in der Textgebung eingeführt, Änderungen, die wohl zumeist das Stück lesbarer machen sollten, von denen einige auch verdienstlich, ja recht verdienstlich sind, deren grosse Mehrzahl jedoch durchaus vom Übel ist. Man begreift natürlich, dass die Quarto, um den Lesern des „17. Jahrhunderts“ entgegenzukommen, gewisse Modernisierungen eintreten lässt; z. B. *vile* druckt statt *vild*, oder *thou couldst* statt *thou could*, oder *sundered* (I, 2, 59) statt *scindred* u. s. f. Doch eine rechte Konsequenz ist auch hier nirgends zu spüren: es heisst dann wieder III, 15, 17 *thou keepes* statt des *thou keepst* der älteren Quartos, oder [they] *be* statt *are* (IV, 4, 75), oder es steht, von Q 1602 neu eingeführt, *ye* statt *you* u. s. w. Besonderes Lob verdient die Quarto dafür, dass sie zum ersten Mal einige

starke Verderbnisse der älteren Quartos zweifellos richtig gestellt hat: so z. B. das *made* in II, 2, 9 statt des altüberlieferten *may*; in IV, 1, 182/183 stellt Q 1602 zweifellos richtig die alte Reihenfolge der Verse um; in III, 11. 26 liest sie gegenüber dem *Therein* ihrer unmittelbaren Vorgängerin richtig *There, in*; in diesen Fällen kann der Herausgeber nichts Besseres thun, als diese Lesarten anzunehmen. Auch sonst verfährt sie ganz vernünftig; namentlich kann man die Einführung einiger neuer Bühnenweisungen und gewisse Änderungen in der Anordnung des Druckes im allgemeinen als Verbesserungen bezeichnen.

So wird in III, 2, 98 die ausgefallene Personenbezeichnung richtig ersetzt; vor III, 2, 26 und 32 fallen die unrichtigen Personenbezeichnungen *Bel.* und *Hiero.* weg: der Brief der Bellimperia an dieser Stelle, wie derjenige des Königs von Spanien an den Vicekönig von Portugal. III, 1, 70—73, wird in Kursivdruck gegeben (ähnlich III, 4, 52). Die neue Bühnenweisung nach IV, 4, 155 habe ich direkt in den Text aufgenommen, und hätte das gleiche wohl auch mit derjenigen zu II, 1, 79 thun können.

Allein diesen einsichtigen Verbesserungen gegenüber steht nun eine sehr grosse Zahl von willkürlichen Veränderungen des Textes, die wohl dem Geschmacke des Korrektors besser zugesagt haben mögen, die aber ein Herausgeber nie und nimmer in seinen Text aufnehmen dürfte. Ich führe eine Anzahl derselben an:

I, 2, 77 in *die älteren Quartos]* to Q 1602; I, 2, 106 in] them; I, 4, 88 liue] liues; I, 4, 97 brest] breastes: I, 4, 38 sorrow] sorrowes (offenbar wegen der folgenden Plurale *sighes* und *teares*); ähnlich II, 1, 55 der Plural *liuings*; I, 2, 58 some ill] lie; II, 2, 43 a] our; II, 5, 1 outeries pluck] out-crie cals; II, 5, 64 *Isabell* . . . let vs] *Isabella* . . . lets; III, 3, 21 brothers *fehlt*; III, 4, 8 Nor] Not: III, 4, 50 in prison] imprisoned; III, 6, 39 faults]

fault; III, 6, 88 with] for; III, 10, 74 your] the; III, 11, 25 soules] soule; III, 13, 5 their] a; III, 13, 33 all] it; III, 13, 67 stands yon] stand you; III, 13, 106 sweet] swift; III, 13, 127 it] them; III, 15, 40 hath] haue; IV, 1. 18 Fathers] Father; IV, 4, 26 Let then] Then let u. s. w. Nirgends bekommt man den Eindruck, als ob hier die Quarto wirklich "*aucthoritie*" für ihre Lesarten gehabt hätte; manchmal lässt sich sogar direkt konstatieren, dass sie sich bei ihren Besserungsversuchen tüchtig verhaut; wie z. B. III, 2, 31, wo das Verbum *fare* sehr mit Unrecht in das Adverb *farre* verändert wird.

Im wesentlichen sind überhaupt alle Hauptfehler von Q. 1594, 1599 getreulich nachgedruckt worden; sowohl diejenigen rein textlicher als auch die metrischer Natur.

Fassen wir das Gesagte zusammen, so ergiebt sich, dass die Q 1602 zwar nicht gerade viele Unachtsamkeiten, aber eine verhältnismässig grosse Anzahl von willkürlichen Veränderungen (mindestens etliche 25) im Geschmack eines „Korrektors" aufweist. Es ist aber dabei auch zu betonen, dass diese Quarto so keinesfalls einen rein mechanischen Abdruck ihrer Vorgängerin bedeutet, sondern dass das Stück diesmal, auch abgesehen von den Zusätzen, einer allseitigen Revision unterzogen wurde. Sie durfte sich von ihrem Standpunkt gar wohl "*Newly corrected, amended, and enlarged*" nennen, wenn wir uns die Resultate dieser Korrektur auch nur in den wenigsten Fällen aneignen werden.

Ähnliches werden wir nun auch in den hier zum ersten Mal auftretenden Zusätzen erwarten. Was kontrollierbare Dinge angeht, so finden wir auch hier eine Anzahl von Druckfehlern, die der Leser in den Varianten angegeben findet; einige schwerere Fehler sind *poore* statt *pure* A 35; *Hee-cat* statt *Hecate*[1]) D 33; *aggots* statt *agglots (aglets)*

[1]) Oder soll dahinter ein Witz stecken?

D 36; *Hier.* fehlt D 146; *shew* fehlt D 159; wahrscheinlich ist ein Fehler *Owle* statt *Owles* D 151; *weaue* statt *waue* D 155; vielleicht *creuie* statt *creuice* (wenn nicht gar statt *cranie*) D 17; auch A 13 ist wohl korrumpiert.

Sonst lesen sich die Zusätze glatt; bei der oben erwiesenen Tendenz der Quarto, willkürliche Lesarten einzuführen, sind wir aber natürlich nicht sicher, wirklich immer den Originaltext ungeändert vor uns zu haben. Dasselbe gilt selbstverständlich noch mehr von der metrischen Anordnung der Interpolationen.

Ganz sicher ist aber dennoch, dass wir trotz mancher Versehen — kontrollierbarer und unkontrollierbarer — in dieser Quarto durchaus den besten und massgebendsten Text für die Interpolationen haben.

Denn trotz ihres verhältnismässig geringen Umfangs weisen diese Zusätze doch in den späteren Quartos eine Anzahl zum Teil eklatanter Korruptionen auf. So heisst es in C 7, Kinder seien nur dazu da, um der leichten Ware, genannt Weiber, Ballast zu verleihen (*"To ballace these light creatures we call Women"*); von Quarto 1618 an heisst es statt *ballace* nunmehr *ballance*, was in unserem etwas grotesken Fall zur Not wohl auch noch mit den Lehren der Mechanik in Einklang gebracht werden kann, sich aber sprachlich als Neuerung erweist. Man hat das alte, vom Standpunkt der Statik aus jedenfalls ganz unanfechtbare *ballace* sprachlich nicht mehr recht verstanden. Nicht weit davon, gleich hinter dem darauf folgenden zoologischen Passus von Kälbern, Geisschen, Pferdefüllen und jungen Schweinchen, heisst es, je mehr ein Sohn an Jahren heranwachse,

*"The more unsquar'd, unlevell'd, he appears".*

So lautet die Lesart in Qq. 1623 und 1633, sowie in verschiedenen neueren Ausgaben. Aber die ältesten Quartos haben zweifellos das Richtige in dem vortrefflichen, wenn

auch etwas ungewöhnlichen Wort *"unbevell'd"*. Kleinere Fehler sind, dass in D 18 und 19 *on* und *at* gerade umgekehrt worden sind, oder dass in D 58 das zweite *aske* fehlt, oder in D 78 das Präsens *reare* ganz unpassend zum Präteritum *rear'd* gemacht wird. Gegen den Schluss des *"Painter's part"* heisst es D 162 in den Qq. 1610 ff., und auch bei Hawkins und Hazlitt, *"over thy head"*, was doch den Sinn ganz verdirbt; die ältesten Quartos lesen zweifellos richtig "over *my* head". Zeile D 164 f. lesen die Quartos von 1610 ab, und sämtliche neueren Ausgaben ohne Ausnahme: *"make me curse hell, invocate, and in the end leave me in a trance"*. Hier fehlt doch klärlich das Objekt zu *invocate;* Quarto 1602 und 1603 haben ganz richtig: *inuocate heauen.* In dem Zusatz E hat sich ebenfalls ein *slaue* der ältesten Quarto zu *ſlaue* und *slaine* weiter entwickelt, welch letzteres dann sämtliche neueren Ausgaben angenommen haben; ebenso steht von Q 1615 ab ein sicherer Fehler in F 16: *"your valiant Sonne"*; Metrum und Sinn verlangen *your more valiant Sonne*, wie die ältesten Quartos richtig lesen. Übrigens verlieren wir gegen den Schluss hin die Kontrolle betreffs unserer Quarto 1602, da sie bei Vers IV, 4, 177 abbricht. Vielleicht hätte sie für Hieronimos lateinischen Abschied vom Leben und seiner Thätigkeit die richtige Fassung aufgewiesen, statt des fraglichen und sicher korrumpierten *"Nunck mers cade mannus"* der nächsten Quarto 1603.

Ich meine also, dass es eine der wichtigsten Pflichten des Herausgebers sei, den Text der Interpolationen von diesen Korruptionen zu säubern und ihn endlich nach 300 Jahren wieder so zu geben, wie er 1602 in seiner ältesten Gestalt gedruckt wurde. Was die äussere Wiedergabe der Interpolationen im Druck angeht, so sind natürlich all diese Zusätze, im Gegensatze zu den alten Quartos, in ihrem ganzen Umfange aufs genaueste als solche zu

kennzeichnen. Wie das geschieht, ist wohl recht gleichgültig, eben so gleichgültig wie die meisten andern rein äusserlichen Dinge. Für diese kritische Ausgabe habe ich die Zusätze in einen Anhang am Ende des Haupttextes verwiesen; in meiner kleinen *Temple Edition* gebe ich sie genau wie in den Quartos: nur kennzeichne ich sie durch Kursivdruck und eine Barriere von Klammern; ein dritter Weg — der schlechteste für meine Zwecke — wäre der, dass man die Interpolationen am Fuss der Seite anbringt. Der mehrgenannte Anonymus des Athenäums ist sehr unzufrieden, dass ich nicht, wie Hawkins, letzteren — den alleinseligmachenden — Weg eingeschlagen habe. "*Hawkins' plan remains the best*", orakelt er kategorisch, und so habe ich denn "*the great question*" in meiner Ausgabe ganz falsch behandelt! Demgegenüber glaube ich, dass die Leser der kleinen *Temple Edition* es mir schwerlich gedankt hätten, wenn ich bei dem Infinitesimalformat der genannten Ausgabe die 175 Zeilen des "*Painter's part*" in Augenpulverdruck unten am Fuss der Seite gegeben hätte. Für die vorliegende kritische Ausgabe hätte ich amphitheatralische Anordnung vornehmen müssen: 1. Text; 2. Varianten zum Text; 3. Interpolationen; 4. Varianten zu den Interpolationen. Dies alles hätte im Druck abgestuft werden müssen: bei der dritten Stufe hätte man dann die Brille, und bei der vierten das Mikroskop gebraucht.

### 5. *Die Quarto von 1602/03.*

Auch diese weist eine Anzahl beachtenswerter Züge auf. An ihr hat ebenfalls ein Korrektor gearbeitet, der durch seine Mühewaltung zwar nicht bewirkt hat, dass die Quarto, alles in allem gerechnet, dem *ursprünglichen* Texte näher gerückt wäre, der aber an vielen Stellen doch entschieden genaue Überlegung und manchmal beachtenswerten Scharfsinn hat walten lassen.

Seine Vorlage bildete die eben beschriebene Q 1602; denn die oben angeführten, zuerst von dieser Quarto eingeführten Veränderungen des Textes sind im allgemeinen getreulich nachgedruckt. Allein es gelingt nun dem Korrektor an verschiedenen Stellen, die alte richtige Lesart wieder zu finden, womit er meist in bemerkenswerter Isoliertheit dasteht, da, wie wir sehen werden, keine der folgenden Quartos nach dieser Ausgabe druckt. So hat er z. B. gleich in I, 1, 30 statt des unsinnigen *homed speech* das richtige *honied speech* wiederhergestellt. Ein besonderes Heldenstück der Konjekturalkritik war dies ja nicht: Dodsley und ein alter Leser der Q 1602 haben den Fehler ebenso korrigiert; allein alle sonstigen alten Quartos von 1599 an (also nicht weniger als sieben) haben den Fehler getreulich wieder und wieder gedruckt. In II, 3, 49 hat er gesehen, dass (am Schluss der Scene) ein Reim beabsichtigt war zwischen *thought* und *nought*, und hat demnach aus dem Plural *thoughts* seiner Vorlage den Singular gemacht. In II, 5, 48 hat er zuerst das sinnlose *staiude* zu *staide* verbessert, dass nun auch richtig mit *betraid* reimt. In III, 1, 94 hat er allein das richtige alte *gu[i]ltie* aus dem *guiltlesse* seiner Vorlage hergestellt; die anderen Quartos bessern wenigstens sinngemäss zu *guiltfull*. Wiederum allein hat er in III, 2, 81, achtsamer und scharfsinniger als alle seine Brüder, *deuisde* aus *disguisde* hergestellt; ebenso hat er IV, 4, 119 richtig *Which* wieder in *With* verbessert; alle anderen Quartos, von 1594 ab, weisen erstere Lesung auf. In III, 1, 14 ist das *liue* der Quarto 1602 richtig in das alte *line* zurückkorrigiert worden; alle andern späteren Quartos haben *liues* substituiert. Auch an anderen, weniger bedeutenden Stellen trifft er die alte Lesung wieder oder substituiert wenigstens recht annehmbare Neuerungen: ersteres in I, 2, 106 in] them, oder III, 10, 11 as] at; letzteres in D 155: *waue*

statt *weaue*; A 13: *he* eingefügt; IV, 4, 3: Klammern um *(of pleasure)*; — in diesen drei Änderungen folge ich der eben beschriebenen Quarto. In I, 2, 83 will Professor Manly, der treffliche Veranstalter der amerikanischen Ausgabe der *Spanish Tragedy*, *wauing* in *waning* verwandeln; er trifft hier unbewusst mit Q 1603 zusammen.

Aber diese gelungenen Verbesserungen werden reichlich aufgewogen durch recht zahlreiche Fehler, — Druckfehler, Auslassungen und viele willkürliche Veränderungen, so dass auch diese Quarto schliesslich keine Ausnahme macht von dem allgemeinen Gesetz einer „*gravitatio in malam partem*", mehr oder weniger direkt proportional dem zeitlichen Abstand. Ich hebe einige der auffälligeren dieser Veränderungen hervor:

I, 1, 69 euerkilling] euerstilling. I, 1, 79 my] me. I, 2, 85 these] this. I, 2, 92 their] the. I, 3, 78 had] hath. I, 3, 95 und I, 4, 57 *Exit]* fehlt. I, 5, 23 mine eie] my eyes. II, 1, 8 sufferance] difference. II, 1, 120 plague] pledge. III, 2, 54 thy] my. III, 2, 108 enquiry] iniquity. III, 3, 21 his brothers house] *fehlt*. III, 3, 31 should he] he should. III, 10, 92 hauen] Heauen. III, 13, 162 gum'd] dim'd 1603. IV, 4, 115 wailde] waile. Interpolation B, Vers 10 fehlt ganz. D 5 thou] *fehlt*. D 72 wicked *fehlt*. D 110 tree] teare.

Da sich im allgemeinen die vorgenannten Charakteristika in keiner der folgenden Quartos, insbesondere auch in der zunächst erschienenen von 1610 nicht finden, scheint klar zu folgen, dass Quarto 1602/03, allein unter allen übrigen, descendenzlos ist.

Sonst ist nur noch einmal zu bemerken, dass Q 1603, da ihre Vorgängerin am Schluss defekt ist, die älteste Vorlage für Interpolation F und ein paar Zeilen von E bildet.

### 6. *Quarto von 1610/11.*

In etwas schnellerem Tempo können wir nunmehr über die Mehrzahl der noch übrigen Quartos hinweggehen.

Die nächstfolgende von 1610/11 gehört, alles in allem gerechnet, wohl noch zu den sorgfältigeren. Sie hat an einer Reihe von Stellen ihre Vorlage — dies ist Q 1602, nicht Q 1602/03, wie wir schon gesehen haben — korrigiert, oder wenigstens korrigieren wollen; so I, 4, 7 I will] Ile not (richtig wäre *I nill*); II, 4, 11 richtig wieder *approch* statt *reproch*; II. 5, 48 stellt 1610 (selbständig, wie auch 1603) mit der Lesart *staide* statt *stainde* richtigen Sinn und Reim her; III, 1, 94 *guiltfull* statt des falschen *guiltlesse* der Vorlage (die richtige alte Lesart war *guiltie*); III. 4. 42 liest 1610 wieder richtig *holpe* statt *hope*; endlich in D 36 hat 1610 zum ersten Mal *Agglots* (i. e. *aglets*) statt des *aggots* der älteren Auflagen.

Der eigenen Fehler mögen zusammen etwa 55—60 sein; ca. 30 davon sind von den späteren Quartos bis zu Ende nachgedruckt worden; eine merkwürdig hohe Zahl (über 25) sind aber schon von Q 1615 wieder korrigiert worden, so dass sie in Q 1610 isoliert stehen. Es sind etwa die folgenden (von ganz unbedeutenden Druckfehlern ist natürlich abgesehen): I, 1, 54 straight] strainge. I, 1. 81 eare] are. I, 2, 50 rampiers] rawpiers. I, 4, 8 sighes] sightes. II, 5, 74 *lectum*. II. 5, 75 *pictere*. II. 5. 79 *credere*. III, 2, 5 vnhallowed] vnhollowed. III. 13, 32 my] *fehlt*. III, 13, 66 is] *fehlt*. III, 13, 100 estates] estate. III. 13, 162 teares] teare. III, 14, 25 thine] mine. IV, 1, 87 and] *fehlt*. IV, 1, 93 good] *fehlt*. IV. 1, 145 Huntesse. IV, 2, 17 winde] minde. IV, 3. 14 title] Tilt. IV, 3, 17 are you] you are. IV, 4, 52 see] I see. IV, 4, 107 shrikes] shrikt. IV, 4, 125 hath] haue. IV. 4. 132 represent] present. IV. 4. 157 thou]

thus. IV, 5, 6 selfe] false. A 20 sir] sira. D 7 yeeres] yeere. D 12 starting] staring.

Man wird bemerken, dass bei weitem die Mehrzahl dieser individuellen Fehler der Quarto 1610/11 im zweiten Teile steht, der auch typographisch schlechter hergestellt ist.

### 7. *Quarto 1615.*

Die Ausführungen zum Schluss des vorigen Absatzes könnten betreffs des Abhängigkeitsverhältnisses von Quarto 1615 Zweifel erregen. Hier ist aber doch in erster Linie zu betonen, dass Q 1615 mit Q 1610 etliche 30 charakteristische Fehler teilt, die die letztere zuerst eingeführt hatte. Ein paar Fehler finden sich sogar nur in den Qq. von 1610 und 1615; so I, 1, 50 censor] censoret; III, 4, 47 *Page.*] *Mes.*; III, 13, 27 no] on; I, 4, 10 die Schreibung Chauilire. Im wesentlichen muss also doch Q 1615 von 1610 abgedruckt sein. Doch halte ich es für gar nicht ausgeschlossen, dass Q 1615 daneben noch eine andere Quelle zu Rate zog (wohl Q 1602), besonders gegen das Ende hin, wo die Zahl der Übereinstimmungen mit 1610 geringer wird (im vierten Akt fehlen sie fast ganz) und wo, wie schon gesagt, 1610 eine auffällig hohe Zahl nicht repetierter Fehler aufweist. Denn einige der Fehler von Q 1610 waren doch nicht so leicht zu korrigieren (Malone. *Variorum Shakespeare*, 1821, III, 108 hat z. B. das *Tilt* in IV, 3, 14 nicht zu korrigieren vermocht), und sonst hat Q 1615 herzlich wenig Verbesserungen zuwege gebracht.[1]) Dafür ist sie um so stärker in eigenmächtigen Neuerungen, von denen der Text nicht weniger als ca. 70 bedeutendere aufweist, die natürlich getreulich ihre Wanderschaft bis zur letzten Quarto durchmachen. Auch sonst ist ja, wie

[1]) Besondere Erwähnung verdient vielleicht die Stelle II, 1, 27, wo Q 1615 das nicht wenig eingebildete *beautious* des trefflichen Balthazar in das galantere *Beauties* verbessert hat.

wir schon wissen, diese Quarto sehr "*enterprising*"; sie hat zuerst den Doppeltitel des Stückes eingeführt — "*Hieronimo is mad againe*" — und die Nachwelt mit dem Bild der vier Hauptfiguren des Dramas beschenkt.

### 8. *Quarto 1618.*

Man kann auch nicht sagen, dass sich diese Quarto grössere Verdienste um die Verbesserung des Textes erworben habe als ihre Vorgängerin. Sie sucht das *censoret* derselben in I, 1, 50 zu korrigieren; verbessert richtig *the* zu *be* in I, 2, 10; und findet auch in III, 1, 38 das richtige *fiend* statt *friend* wieder (schwer war es allerdings nicht!). Aber sonst ist nur von Fehlern zu berichten. Etliche 70 sind aus Q 1615[1]) abgedruckt, darunter sind einige, die sich nur in 1615 und 1618 finden, wie I, 1, 56 shades] shapes. I, 2, 12 *æthur*. II, 5, 15 that] that who. III, 1, 12 your] our. III, 14, 31 Crowne] Gowne. IV, 4, 84 tun'd] turn'd. D 51 fall'n] fall'd. Ein paar weitere finden sich nur in 1618 selbst, da sie gleich von Quarto 1623 korrigiert wurden: I, 2, 76 Prickt] Pickt. I, 2, 98 my] *fehlt*. I, 2, 131 welcome. I, 3, 9 This] It. IV, 1, 73 passing] passion. IV, 1, 107 Rhodes] the Rhodes. Dazu kommen endlich noch etliche 60 stärkere Textänderungen auf die Rechnung von Q 1618, die ihrerseits wiederum von Q 1623 und 1633 getreu weitergeschleppt werden.

In den angeführten Dingen stimmen, soviel ich weiss, alle Exemplare der im Jahre 1618 gedruckten Auflage der *Spanish Tragedy* überein. Allein es muss nun noch, soweit ich gegenwärtig dazu im stande bin, des genaueren ausgeführt werden (worauf S. XXXVIII nur kurz hin-

[1]) Von Quarto 1615 ab weisen auch alle folgenden absolut identische Seitenanordnung auf, so dass die entsprechenden Seiten alle mit denselben Zeilen anfangen und aufhören.

gedeutet wurde), dass die verschiedenen Exemplare der Quarto 1618 nicht ganz identisch sind. Ich habe nämlich noch in letzter Stunde speciell zwischen den Exemplaren der Bodleiana (B)[1]) und der Danziger Stadtbibliothek (D) folgende Differenzen festgestellt: I, 1, 69 greene D] greeue B. I, 2, 58 slaine] flaine. II, 1, 31 be loued] beloued. II, 1, 60 lyes] lies. II, 1, 109 *quam*] *quam.* II, 1, 112 this] of this. III, 10, 31 clapt] clap. III, 10, 82 hate, his] hate is. Interpolation C 7 ballace] ballance. III, 11, 18 balefull] palefull; vphold] behold. III, 11, 22 That] That's. III, 11, 26 There, in] There in. III, 11, 34 Dome] Come. III, 12, 10 Fire-brand] Fire-band. III, 12, 15 needs] needes. III, 12, 95 hapleslie] haplesly. II, 2, 4 keine Klammern in D. (vgl. die Note).

Von den beiden schliesst sich offenbar D näher an Q 1615 an, während andererseits die meisten Änderungen in B auch von 1623 geteilt werden. Es lesen 1615 und D gemeinschaftlich *be loued* gegen *beloued* von B, 1623. 1633; ähnlich verteilen sich: lyes] lies; this] of this; ballace] ballance; balefull . . . vphold] palefull . . . behold; That] That's; There, in] There in; hapleslie] haplesly.

Es wird sonach D aus 1615, und 1623 aus B abgedruckt sein. D stammt keinesfalls aus B; denn z. B. den auffälligen Druckfehler *Dome* statt *Come* in III, 11, 34 kann es nur aus 1615 herübergenommen haben. Ob B aus D stammt, ist schwerer zu entscheiden. Da es in I, 1, 69 richtig *greene* gegenüber dem *greene* von D hat, so möchte man meinen, dass es ebenfalls direkt aus Quarto 1615 abgedruckt wurde. Allein es ist überhaupt nicht klar, wie D zu letzterer, ganz falscher Lesart kommt, die

[1]) Für nochmalige freundliche Nachprüfung obiger Angaben an dem Exemplar der Bodleiana bin ich dem Rev. A. L. Mayhew zu warmem Danke verpflichtet. Die Angaben im Variantenapparat beziehen sich auf dieses Exemplar.

es (ausnahmsweise) mit 1623 und 1633 teilt; ebenso ist das Verhältnis der Lesungen *clap*, resp. *clapt* der zwei Quartos in III, 10, 31 unklar. Andererseits zeigt es sich, dass B und D im Gegensatz zu Q 1615 äusserst zahlreiche, recht charakteristische Lesarten gemein haben (vgl. den Eingang dieses Paragraphen); dazu treten gemeinsame Druckfehler wie *beuis'd* in I, 4, 99 oder *Alexandrioes* in III, 1, 87. Im wesentlichen muss also doch die jüngere Quarto B sicherlich von D abgedruckt haben.

Ein genauer Vergleich beider Quartos (auch auf Druckfehler etc.) würde wohl noch weiteres Material zu endgültiger Erledigung der hier besprochenen Dinge bieten; auch wäre die Stellung der anderen erhaltenen Exemplare der Q 1618 zu bestimmen. Allein gegenwärtig kann ich der ganzen Frage nicht näher treten, und dieselbe hat ja höchstens ein bibliographisches Interesse. Für die Gestaltung des kritischen Textes ist sie natürlich auch nicht von der geringsten Bedeutung.

### 9. *Quarto 1623.*

Redlicher hat sich diese Ausgabe bemüht, an verdorbenen Stellen Abhilfe zu schaffen, und der Erfolg ist etliche 20mal nicht ausgeblieben. So wird das vorhin aufgezählte Dutzend Fehler von 1615 und 1618, resp. 1618 allein, von Quarto 1623 verbessert; I, 2, 147 wird statt *as though* das richtige *though* wiederhergestellt; I, 2, 148 wird das unentbehrliche *free* wieder hinzugefügt; III, 2, 31 liest 1623 richtig wieder *fare* statt *farre;* III, 13, 159 *thy* statt *my* (zum ersten Mal richtig); IV, 4, 213 *gulfe* statt *griefe*, eine Besserung, die merkwürdig lange hat auf sich warten lassen; D 151 Owle] Owles, II, 5, 54 reueng'd] reuenge, III, 16, 4 neerd] neere — alle drei wohl richtig: IV, 4, 6 wird *denie* richtig in *deine* zurückkorrigiert (ein Leser des Exemplars der Bodleiana hat wohl auch gesehen.

dass der Sinn gerade das Umgekehrte verlangt, und hat zu *denie* handschriftlich ein *not* hinzu korrigiert; offenbar gehört dem alten Konjektural-Kritiker die Palme).

Dafür hat nun aber auch diese Quarto, nachdem sie bei weitem die grösste Zahl der Fehler von 1618 abgedruckt, ihrerseits nicht viel weniger als 60 neue beigesteuert, und so auch zu der Verschlechterung des Textes die ihr nach dem „Gravitationsgesetz" der Quartos zukommende Portion redlich beigetragen.

### 10. *Quarto 1633.*

Vergebens kämpft auch die letzte Quarto gegen dieses Gesetz an: trotz redlichen Strebens und verhältnismässiger Aufmerksamkeit rächen sich die gehäuften Sünden der Väter auch an ihr. Sie hat — das sei ihr zur Ehre nachgesagt — an etlichen 8 Stellen die Lesart verbessert: II, 2, 11 steht wieder *followes* statt *followe* (ähnlich IV, 4, 113 *resembles* statt *resemble*); III, 16, 9 steht zum ersten Mal richtig *awake* statt *away;* in D 106/107 ist die Verwirrung von 1623 wieder beseitigt. Namentlich sind manche „klassischen" Verbesserungen zu betonen; so steht I, 2, 12 richtig *dilecte* in 1633, ebenso I, 2, 13 *poplite*, II, 5, 68 *medicina;* IV, 1, 157 zum ersten Mal richtig *cothurnata*: IV, 5, 40 steht das *Sisiphus* von Q 1633 der klassischen Form am nächsten; fast ganz richtig steht zum ersten Mal in III, 16, 1 der Name der thessalischen Hexe Erichtho: wenn wir bedenken, dass auch Sir W. Scott dem Namen die Form *Erictho* giebt, möchten wir fast sagen: ganz richtig. Endlich wird auch I, 2, 56 das unsinnige *Arma sonant annis*, das alle Quartos durch die Bank weitergeschleppt hatten, in das zweifellos richtige *Arma sonant armis* korrigiert.[1])

[1]) Die Textgestalt der lateinischen Stellen des Dramas ist wohl abseits von der allgemeinen Überlieferung des Textes zu beurteilen. Gelegentlich (aber auch nur gelegentlich) scheint sich ein Setzer

Natürlich hat aber auch diese Quarto zwei- oder dreimal so viel Fehler als Verbesserungen im Text neu angebracht (darunter das verhängnisvolle *Mors* statt *iners* in III, 13, 35), so dass man in der *a priori* gehegten Erwartung, die letzte Quarto werde auch die schlechteste sein, thatsächlich nicht getäuscht wird. Rechnet man alle im Vorstehenden angegebenen Zahlen zusammen, so ergiebt sich eine runde Summe von etlichen 300 Fehlern, die die verhältnismässig unschuldige letzte Quarto als schwere *summa totalis* der Sünden ihrer Väter aufweist.

## Kapitel III.

### Die neueren Ausgaben.

#### 1. $D^1$ = *Dodsleys Ausgabe von 1744.*

Ein Hundert und elf Jahre, nachdem die "*Spanish Tragedy*" zum letzten Mal in den "*spacious times of Queen Elizabeth*" und ihrer Nachfolger gedruckt worden war, und nur 15 Jahre, nachdem in Holland das letzte Flackern ihres alten Ruhmes erloschen war, erschien sie in neuem Gewande, zum ersten Mal vor einem modernen Publikum in einer modernen Ausgabe, und dank dem erneuten Interesse, das die Forschung der jüngsten Zeit an dem Stück genommen hat, wird es wohl nicht mehr lange dauern, bis die Zahl der neueren Ausgaben derjenigen der alten gleichkommt. Ihr erster moderner Heraus-

---

oder Korrektor auf seine lateinischen Kenntnisse zu besinnen; so mehreremal in 1610, 1615, 1623. Nach der Quarto von 1633 verdient die Palme in diesem Punkte Abell Jeffes, in dessen Quarto von 1594 in dem längeren Passus II, 5, 67—80 vier oder fünf Wörter richtig sind gegenüber Q (*ver, magnum, veneni, pectore, oculos*); auch *poplite* in I, 2, 13 ist bei Jeffes richtig gegenüber dem *poplito* von Q. Zumeist freilich sind auch hier mit dem Fortschreiten der Quartos nur Korruptionen zu verzeichnen, wie dies namentlich bei den italienischen Citaten durchaus der Fall ist. Hier sind alle späteren Quartos gleich hilflos.

geber war Robert Dodsley, der sie in seiner bekannten Dramensammlung: "*A Select Collection of Old Plays*" (1744), Bd. II, S. 195—284 herausgab. Dodsley litt unter grossen Nachteilen, Autor und genauere Zeit des Stückes waren ihm unbekannt: "*I know not who was the Author of this Play, nor exactly what Age it is.*" Doch kennt er eine Stelle aus der "*Return from Parnassus*", wo Hieronimo erwähnt ist, und widerlegt ganz vernünftig die Ansicht von Phillips und Winstanly, die das Stück William Smith zuschrieben. Ferner lag Dodsley nur die eine Quarto von 1633 vor, also die schlechteste von allen. Er sagt uns das selbst; wir könnten es auch mit Sicherheit aus den Varianten erschliessen, wo $D^1$ getreu der Q 1633 auf dem Fusse folgt. Selbstverständlich war es ein Ding der Unmöglichkeit, auf solcher Grundlage einen wirklich guten Text herzustellen; doch muss entschieden anerkannt werden, dass Dodsley mit seiner Ausgabe recht verständig und gewissenhaft zu Werke ging. Er hat eine recht vernünftige Interpunktion eingeführt, giebt ziemlich zahlreiche Emendationen, darunter manche gelungene, führt Personenverzeichnis ein etc. Natürlich konnte er die Interpolationen nicht von Kyds Originaltext scheiden -- es wird ihm wohl gar nicht zum Bewusstsein gekommen sein, dass er die Arbeit mindestens zweier Dramatiker vor sich hatte. Manche alten Ausdrücke sind ihm auch unverständlich geblieben; so z. B. III, 1, 47: to the tortures! when? (wo ihm übrigens in der Lesart *with him* für *when* noch $D^4$ folgt!), oder III, 12, 22: *He be with thee to bring*, wo er statt des ihm unverständlichen *to bring* einen langen Gedankenstrich setzt. Auch über das korrumpierte Latein und Italienisch ist Dodsley nicht Herr geworden; er giebt hier fast durchaus einfachen Abdruck seiner Quarto.

Wie alle neueren Ausgaben, bis auf die von Manly und die vorliegende, hat natürlich Dodsley die Orthographie

und sprachlichen Formen modernisiert. Alles in allem kann man Dodsleys Verfahren eigentlich nur loben; hätten alle folgenden Herausgeber ihre Pflicht ebensogut erfüllt, so hätte man längst sehr viel bessere Texte des Dramas gehabt.

### 2. H = *Hawkins' Ausgabe von 1773.*

Die zweite neuere Ausgabe erfolgte im Jahre 1773, durch Thomas Hawkins, in seinem dreibändigen Werk: "*The Origin of the English Drama*", Oxford 1773. Die *Spanish Tragedy* ist hier in Band II, S. 1—122 zum Abdruck gebracht. Hawkins war in unvergleichlich besserer Lage als Dodsley; denn ihm stand der beste Text, die Alldesche Quarto, zur Verfügung; auch die Ausgaben von 1618, 1623 und 1633 waren in seinen Händen.[1]) Hawkins kennt auch den Autor Thomas Kyd, und glaubt zu wissen, dass das Stück noch vor 1590 gespielt wurde.[2])

Im grossen und ganzen darf man sagen, dass er seine "*opportunities*" gut ausgenutzt, und dass er sich um die Herstellung des Textes der "*Spanish Tragedy*" grosse Verdienste erworben hat. Hawkins war natürlich durch seine Quartos in den Stand gesetzt, die Zusätze auszuscheiden; er druckt sie unten am Fuss der Seite ab; der

---

[1]) Hawkins scheint auch Ausgaben aus den Jahren 1603 und 1615 gekannt zu haben; wenigstens führt Reed dies an (Bd. III, p. 242).

[2]) Darin dürfte er immer noch recht haben, trotz der Einwürfe, die gegen diese Ansicht erhoben worden sind (zuletzt E. St. XXVIII, S. 229 ff.). Das heisst, um die Sache eigentlich ganz klipp und klar herauszusagen, wir wissen über die genaue Abfassungszeit der *Spanish Tragedy* nach wie vor gar nichts; nur wird kein Kritiker im Ernst aus den Jahren ca. 1586 bis ca. 1590 heraustreten wollen. Ich selbst halte das "*pre-Armadan argument*" immer noch für das stärkste — in Ermangelung eines besseren, dafür oder dagegen.

Text der letzteren ist freilich schlecht, da Hawkins für diese Interpolationen kein früherer Druck als Q 1618 zu Gebote stand.

Von erklärenden und erläuternden Anmerkungen ist auch bei Hawkins noch so gut wie nichts zu finden; dagegen hat er sich ein unbestreitbares Verdienst um die Einrichtung der lateinischen und italienischen Stellen erworben; alle nachfolgenden Herausgeber haben hier von Hawkins' glücklichen Emendationen gezehrt.

Dagegen ist über seine Kollationen der Qq. von 1618. 1623, 1633 nichts Günstiges zu sagen; sie sind sogar als höchst ungenau, häufig genug direkt als falsch zu bezeichnen, wie ein Vergleich mit dem in dieser Ausgabe gegebenen Variantenapparat alsbald zeigen wird. Leider ist Hawkins' recht minderwertiger Apparat ohne weitere Kritik und Vermehrung durch die folgenden Ausgaben fast ganz unbesehen hindurch geschleppt worden. Es ist wahrlich hohe Zeit (nach 128 Jahren!), dass hier Vervollständigung und gründliche Besserung vorgenommen wird.

Übrigens hat Hawkins doch Dodsley nicht ganz beiseite liegen lassen: abgesehen von kleineren Anpassungen hat er ganz besonders an sehr zahlreichen Stellen die Bühnenweisungen seines Vorgängers im Gegensatz zu denen seiner massgebenden Quarto angenommen. Da diese Anleihen von Hawkins bei Dodsley meist auch von den nachfolgenden Herausgebern bis zu Hazlitt herunter wieder abgedruckt wurden, so findet sich das Symbol $D^1$— $D^4$, das die Abhängigkeit Hawkins' von Dodsley involviert,[1]) häufig genug in unserm Variantenapparat.

Hawkins war auch der erste, der das Stück in 5 Akte einteilte. Er selbst sagt zu Beginn seines 4. Aktes, p. 67:

[1]) Vgl. die chronologische Aufzählung der neueren Drucke auf Seite 1 des Textes.

*"Hitherto this play has been made to consist of* four *acts; but, surely, through mistake: the* third *act containing more pages than any* two *besides. The present editor has therefore ventured, against the authority of the printed copies, to divide the* third *into two; and submits the propriety of the arrangement to the judgment of the reader.* Es ist kein Zweifel, dass Hawkins hier einen entschiedenen Fehler begangen hat; leider sind ihm $D^2$—$D^4$ gefolgt. Collier ($D^3$) freilich nicht ohne Protest.

Trotz aller dieser Mängel durfte Hawkins stolz auf seine Ausgabe sein, und seine eigenen Worte sind nicht ohne Berechtigung:

*"The Spanish Tragedy, as it stands in the present collection, cleared of the many gross errors in the former edition, appears almost a different work"* (I, p. XVI).

### 3. $D^2$ = *Reeds Ausgabe in der 2ten Auflage von Dodsley. 1780.*

Wiederum erscheint eine Neuausgabe im Jahre 1780 in der 2ten Auflage von Dodsley's Collection, die Isaac Reed besorgte. Hier erscheint auch zum ersten Mal das Vorspiel zur *Spanish Tragedy,* der *First Part of Jeronimo* mit abgedruckt (Bd. III, 59—114); der zweite Teil des *Jeronimo,* die *Spanish Tragedy,* folgt S. 115—235; am Schluss steht noch die Ballade (S. 236 ff.). Reed hat (ausser einigen Notizen) sprachliche Anmerkungen und Parallelen beigesteuert, und hat so wohl auch einiges Verdienst um das Stück. Allein sein Text ist ein seltsamer Mischmasch. Er giebt auf S. 242 an, dass er nur die Qq. von 1623 und 1633 gesehen habe; *"but, by comparing the collation of Mr. Hawkins with these copies, I can so far bear testimony to that Gentleman's accuracy, as to think myself warranted to follow his Edition of this Play."* Wunderbar ist hier zunächst, was die Leute vor 100 Jahren

unter *accuracy* verstanden! Und zweitens, wer nun nach Reeds eigenen, expliciten Worten glaubte, dieser sei Hawkins' Ausgabe durchaus „gefolgt", würde sich nicht wenig betrogen finden. Gewiss hat Reed von Hawkins profitiert: er folgt in den meisten Fällen dessen Lesarten und seine Varianten sind ja samt und sonders von Hawkins abgeschrieben (natürlich nicht ganz ohne Fehler). Aber im Text folgt er Dodsley an einer Unmenge von Stellen in einer höchst unkritischen, jeden Prinzips baren Manier.

Ich führe einige solcher Stellen an: I, 4, 11 glorious] glory's. II, 1, 50 punishment] banishment. III, 1, 1 fügen beide *great* ein. III, 4, 52 haben beide in dem Ausdruck *to stand good L.* das *L.* fälschlich in *Lorenzo* aufgelöst statt *Lord* (Collier folgt ihnen darin nach). III, 12, 25 shew, Embassadour] shew the embassador. A 13 short liued] long-liv'd. F 22 rupture] rapture, und so weiter an gut 70 Stellen. So bedeutet Reeds Ausgabe einen ziemlich starken Rückschritt gegen diejenige von Hawkins.

### 4. A = *Ancient British Drama. 1810.*

Die nun folgende Ausgabe ist ein sklavischer Nachdruck von $D^2$. Sie erschien in: *"The Ancient British Drama. London, printed for William Miller, Albemarle Street, by James Ballantyne and Co. Edinburgh." 1810,* Band I, 475 bis 515 *(The First Part of Jeronimo* ist ebenfalls gegeben auf S. 459—474; auch die Ballade ist angehängt). Reeds Ausgabe ist hier mit Haut und Haar abgedruckt worden; die Abweichungen von $D^2$, die ich bemerkt habe, sind nur die folgenden: I, 2, 169 should] shall. I, 4, 102 Horatio, stooped. I, 5, 64 *omnes] fehlt.* II, 1, 42 Seignior!] Segnior! II, 4, 59 Komma zwischen *ambitious proud* in $D^2$, keines in A. II, 5 Bühnenw.: & c.] *fehlt.* II, 5, 66 this] his. II, 5, 68 *nostro] nostra.* II, 5, 72 *bibam] bebam.* II, 5, 73 *irarum*] *erarum.* III, 5, 18 *Exit.*] *fehlt.* III, 10, 19

Salve] Save. III, 12, 11 *where* gegenüber dem Druckfehler *were* von Reed und Collier. III, 12, 19 Bühnenw.: *flings*] *throws*. III, 13, 47 shall] should. III, 13, 172 cords $D^2$, $D^3$] chords. IV, 1, 16 ungratitude. IV, 4, 78 keine Klammern in A. IV, 4, 152 Hold. Hieronimo. — A 42 Say you, say you: light A. C 26 ist *is* richtig ergänzt gegenüber Reed und Collier. D 138 *case* ebenfalls richtig hergestellt gegenüber Reeds *cause*.

Sonst finden sich zwischen A und $D^2$ nur noch in der Orthographie und Interpunktion Unterschiede, die aber auch nicht sehr weit gehen. Die Varianten, Anmerkungen etc. sind ganz $D^2$ nachgedruckt; das Stück wird jetzt (im laufenden Titel) wieder als *Anonymous* bezeichnet. Da waren Hawkins und Reed doch schon weiter![1])

### 5. $D^3$ = *Colliers Ausgabe von Dodsley. 1825.*

Von dieser Ausgabe gilt fast *totidem verbis* das gleiche wie von der vorigen; auch sie ist, trotz des berühmten Namens des jetzigen Herausgebers, im grossen und ganzen eine sklavische Reproduktion von $D^2$ und hat die Kritik des Textes kaum um ein Härchen gefördert. Einige der gröbsten Fehler sind freilich verbessert; so ist jetzt Hieronimo, die Hauptfigur des Stücks, im Personenverzeichnis nicht mehr Marschall von Portugal, sondern von Spanien (das hatte auch Hawkins kopflos von Dodsley abgeschrieben und Reed hatte ebenfalls mitgethan).

Selten begegnet man einer eigentlichen Emendation von Collier, wie der Lesart *rain* in I, 2, 53 (S. 103 bei Collier), die freilich gar nicht als Konjektur bezeichnet

[1]) Man bringt mit dieser Ausgabe Sir W. Scotts glorreichen Namen in Verbindung. Von seinem Geiste findet sich jedenfalls in keiner Zeile, in keinem Worte, in keinem Buchstaben auch nur das kleinste Partikelchen.

ist, oder der Einsetzung von *qui* statt *que* in II, 1, 43, oder der Ersetzung von *cause* durch *case* in D 138. Collier kennt auch die Ausgaben von 1599 und 1602 (S. 209): Nutzen hat er aus ihnen freilich keinen gezogen. Einige weitere Anmerkungen sind von ihm beigefügt worden; im allgemeinen sind aber auch die Noten (die Varianten eingeschlossen) fast ganz mechanisch aus $D^2$ abgedruckt.

Die paar Verbesserungen, die Collier angebracht hat, werden drei- und vierfach aufgewogen durch leichtsinnige Fehler, die sich nur in seiner Ausgabe finden. Vergleiche z. B. I, 5, 24 sound] found. III, 6, 18 Gramercy, boy] Gramercy by. III, 11, 19 you to] to you. III, 12, 9 steele] steal. III, 13, 98 so] to. IV, 1, 118 saw] *fehlt.* IV, 3, 5 good my Lord] good, my lord. IV, 3, 20 hast] has. IV, 4 Bühnenw.: *Vice-roy*] fehlt. IV, 4, 133 That I] That, I. Zusatz D 3 men and birds, and beast. D 144 May] Way. D 63 fehlt, wohl durch typographisches Versehen, gleich ein halber Satz.

Man darf wohl sagen, dass Collier der leichtfertigste aller Herausgeber der *Spanish Tragedy* gewesen ist. Wohl im Gefühl, dass er bei seiner Ausgabe des Stückes seine Pflicht und Schuldigkeit nicht gethan hatte, ist er noch einmal auf den Text von Kyds Drama zu sprechen gekommen, nämlich in seinen *"Illustrations of Early English Popular Literature"*, vol. I. In der *Introduction* zum *John Brewen* giebt er da auch Konjekturen zu 2 Stellen der *Spanish Tragedy*, von denen jedoch die eine sicher, die andere wahrscheinlich falsch ist. Vergleiche die Anmerkungen zu III, 12, 100 und IV, 1, 32.

Was für ein Kontrast zwischen dieser leichtfertigen, mechanischen Ausgabe und den hervorragenden Verdiensten, die sich Collier sonst um das elisabethanische Drama erworben hat!

6. $D^4$ = *Hazlitts Ausgabe von Dodsley. 1874.*

Dies ist die Ausgabe, die der Forschung beinahe ein Vierteljahrhundert lang als der zugänglichste Normaltext vorlag. Sie erschien 1874 im fünften Bande von Hazlitts *Dodsley,* p. 1—173. Sie bedeutet gewiss einen Fortschritt gegen die früheren Ausgaben. Wir haben jedenfalls nicht mehr einen blossen Abdruck der Vorgängerin, wie in den beiden letzten Fällen, sondern Hazlitt hat offenbar die Alldesche Quarto direkt vorgelegen, und auch Hawkins hat er fleissig — in den Noten nur allzufleissig — mitbenutzt. Allein vieles ist auch in dieser Ausgabe doch recht leichtfertig und ungenau gemacht. Die Interpolationen sind zum Teil gar nicht mehr als solche zu erkennen: man vergleiche namentlich die grobe Nachlässigkeit, infolge deren die Abgrenzung des *Painter's Part* ganz unerkennbar ist (S. 113 und 123). Ziemlich das gleiche gilt von der letzten Interpolation. Gelegentlich ist ein Vers ganz ausgefallen, so IV, 4, 216, oder Zusatz F. 22. Auch grobe Fehler oder absolute Willkürlichkeiten in der Textgebung, die sich nur in dieser Ausgabe finden, sind nicht ganz selten. Man vergleiche z. B. II, 1, 83 he is *her* loue] he is *in* love *Hazlitt.* II, 2, 2 is] has. III, 1, 20 loue had coloured] love, and colour'd. III, 1, 21 giebt auch noch Hazlitt (wie $D^1$) ein unsinniges *comforted* statt des vollkommen richtigen *consorted* der alten Quartos (ähnlich IV, 5, 15). III, 7, 8 marsh] march. III, 10, 27 weapons] weapon. III, 11, 26 There, in] There is. III, 12, 14 thou] and thou. III, 14, 17 our] *fehlt.* III, 16, 1 Erictho] Alecto. III, 16, 12 or] of. IV, 1, 84 plausible] pleasurable. IV, 2, 29 to holde excusde] or hold accus'd (dies ist sicher falsch, und die Variantenangabe ganz ungenügend). IV, 3, 24 then] there. C 15 frisking kid] striking kid. Warum nicht lieber "sporting Kyd", nach Jonsonscher Phraseologie?

Die Anmerkungen und Erläuterungen sind auch hier

noch recht sporadisch; die Kollation ist einfach Hawkins nachgedruckt, trotzdem Hazlitt eine grosse Zahl von Ausgaben — wenigstens dem Titel nach — bekannt waren.

Wohl macht endlich Hazlitt den Versuch, in das Metrum bessere Ordnung zu bringen; aber ohne jedes Prinzip, so dass man einen Haufen vermeintlicher Verse bekommt, wie sie von Kyd ganz sicher nicht beabsichtigt waren. Geradezu monströs sind in dieser Beziehung gewisse Partien aus Scene VI des dritten Aktes und dem *Painter's Part.* Man lese z. B. auf S. 86 (III, 6, 44 ff.):

O sir, you are too forward: thou wouldst fain
Furnish me with a halter, to disfurnish
Me of my habit. So I should go out
Of this gear, my raiment, into that gear, the rope:
But, hangman, now I spy your knavery;
I'll not change without boot, that's flat.

Der arme Kyd! Gewiss, selbst Monsieur Jourdain hätte hier gesehen, dass man es mit Prosa und nicht mit Versen zu thun hat.

Wenn man auch mit Befriedigung konstatiert, dass Hazlitts Ausgabe doch wohl die beste aller bis dahin erschienenen war, und wenn man auch bei dem verdienterweise guten Klang des Namens Hazlitt ungern ein härteres Wort spricht, so darf man doch das Endurteil nicht unterdrücken, dass man im Jahre 1874, in der sechsten Neuausgabe von Kyds Drama, endlich etwas Besseres hätte erwarten dürfen.

### 7. M = *Ausgabe von Manly. 1897.*

*"Enfin Malherbe vint!"* Endlich, nach ungebührlich langer Vernachlässigung, hat auch Kyds Hauptwerk einen Herausgeber gefunden, der die Sorgfalt und die Kenntnisse vereinigte, um einen verlässlichen, kritisch gesäuberten Text herzustellen. Professor Manly bringt das Stück in

einer sehr wertvollen Sammlung älterer englischer Dramen, deren voller Titel lautet: "*Specimens of the Pre-Shakesperean Drama, with an Introduction, Notes, and a Glossary, by John Matthews Manly. Boston, The Athenæum Press,* 1897." Die *Spanish Tragedy* findet sich da in Band II, S. 487—590.

Dies ist von allen Ausgaben durchweg die sorgfältigste und durchdachteste. Der Text ist in der alten Orthographie gegeben und beruht auf einer im allgemeinen[1]) guten Abschrift der Alldeschen Quarto. Von andern Quartos lag Manly freilich nur die letzte von 1633 vor, und so war auch er für die Kollation, sowie für den Text der Interpolationen auf die unzuverlässigen früheren Ausgaben angewiesen. Doch thut dies dem eigentlichen Kydschen Texte keinen Eintrag. Gerade in diesem wichtigsten Punkte hat die Forschung für die Mühewaltung von Prof. Manly und Prof. Kittredge (der als "*general editor*" der "*Athenæum Press Series*" auch Konjekturen beigesteuert hat) sehr dankbar zu sein. Die Ausgabe von Prof. Manly war mir noch nicht bekannt, als ich meine kleine *Temple Edition* abschloss, deren Text auch schon im Herbst 1897 fertig gedruckt worden war. Um so mehr habe ich mich gefreut, dass wir an verschiedenen schwierigen Stellen unabhängig voneinander auf die gleiche oder auf ähnliche Lesung, wie insbesondere häufig auch auf gleiche metrische Abteilung gekommen waren.

Einleitung und Erläuterungen stehen bei Manly noch aus — der dritte Band der *Specimens* soll sie bringen. Jeder Forscher wird diesem Abschluss des höchst verdienstlichen Werkes von Manly mit gespanntem Interesse entgegensehen.

[1]) Der kritische Leser, der Manlys Text buchstabengenau mit dem unten gegebenen vergleicht, wird freilich manche Differenzen finden. Diese beruhen, wie es scheint, auf kleinen Ungenauigkeiten der Prof. Manly vorliegenden Abschrift der Alldeschen Quarto, die jedesmal zu diskutieren, oder auch nur zu registrieren, ich nicht für nötig gehalten habe.

8. T = *Temple Edition. 1898.*

Titel: "The Spanish Tragedy. A Play written by Thomas Kyd. Edited with a Preface, Notes and Glossary by J. Schick." London 1898. Ich habe in dieser kleinen Volks-Ausgabe, die ein Bändchen der von I. Gollancz edierten *Temple Dramatists* bildet, versucht, für ein grösseres Publikum einen modernisierten, möglichst glatten und lesbaren Text herzustellen. Doch ist die Ausgabe durchweg auf Grund der gesamten Überlieferung gearbeitet; insbesondere sind hier auch zum ersten Mal für die Interpolationen die ältesten Quartos herangezogen worden. Abgesehen vom äusseren Gewande — in der vorliegenden Ausgabe die alte, dort die neuere Orthographie — unterscheiden sich also die beiden Texte nur unbeträchtlich.

Ich habe für verschiedene freundliche Anzeigen und Besprechungen dieses Büchleins zu danken: in *The Sun* vom 4. Januar 1899; *The Speaker, Supplement,* 4. Februar 1899 (p. 153), von John Davidson; *The Literary World,* vom 10. Febr. 1899; im „Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft" XXXV, 341 f., von Alois Brandl; endlich in Herrigs Archiv, CIII, S. 385, von Wolfgang Keller.

Entgegen diesen freundlichen Besprechungen findet freilich ein (anonymer) Recensent im *Athenæum* vom 5. August 1899, dass ich so ziemlich alles verdreht und verkehrt gemacht habe. Seine ernsten Behauptungen habe ich an den betreffenden Stellen dieser Einleitung berührt und ihre gänzliche Haltlosigkeit dargethan. Zum Schlusse aber wird der Recensent noch humoristisch und macht sich lustig über meinen Gebrauch des Wortes *satellite,* das ich zwar mit hartnäckiger Vorliebe benutze, dessen Bedeutung ich aber nicht verstünde: *One more remark. Dr. Schick insists on likening Kyd to the new discovered fifth moon of the planet Jupiter, and speaks of him as a satellite of Jupiter-Shakspeare. A lesser luminary he of course was; but a*

*man whose career was almost at its end when Shakspeare's was at its commencement .... can in no sense of the word with which we are acquainted be considered a satellite of his great follower. Dr. Schick does not disdain on occasion a colloquialism; we would suggest to him that it was "t' other way round".*

Dies ist sehr lustig; aber ebenso lustig ist, dass der anonyme Schreiber nicht bloss im Ernst, sondern auch im Spass stets auf dem Holzweg ist. Sollte der Anonymus je dazu kommen, die Werke eines Galilei, eines Kepler, eines Newton, eines Cayley etc. zu lesen, so würde sein Gelächter über meinen Gebrauch des genannten Wortes bald verstummen. Denn diese Leute, die doch auch etwas bedeuten, brauchen das Wort eben auch anders, als der Recensent und seine Bekanntschaft. Wenn dieser aber meint, dass die angezogene astronomisch-mathematische Terminologie, als jenseits seines Horizontes gelegen, ihn nichts anginge, so möchte ich zu bedenken geben, dass das Wort *satelles* aus dem Lateinischen kommt. Cicero aber — ich will die Sache kurz machen, und nicht noch viele andere[1]) citieren — Cicero nennt nach einem alten Grammatiker den Morgenstern:

„*Praevius* Aurorae, Solis, Noctisque *satelles*".

Da die Sache hier offenbar *"t' other way round"* ist („*praevius* dictus est *antecedens*", versichert der alte Grammatiker extra noch jeden, der es nicht wissen sollte), so bleibt jetzt nur noch die Frage, wer besser Lateinisch kann: — Cicero oder der anonyme Recensent?

---

[1]) Unter diesen wäre die schönste Stelle wohl im „christlichen Cicero" zu finden, wo der Vogel Phönix in der Pracht seines herrlichen Gefieders als „*satelles*" der Sonne voraufffliegt und das Nahen des hehren Gestirns begrüsst. „*Praevius Joris satelles*", das ist genau was ich Kyd nennen wollte.

Im vorigen sind die bisherigen Gesamtausgaben der *Spanish Tragedy* aufgezählt und beschrieben. Bei den Zusätzen C und D habe ich auch die Lesarten berücksichtigt, die sich in den verschiedenen Ausgaben von Lambs *Specimens* finden. Lamb hat offenbar $D^1$, Dodsleys Ausgabe von 1744, zur Vorlage genommen,[1]) also den schlechtesten unter den drei damals vorliegenden neueren Texten; die späteren Abdrücke folgen Lamb im allgemeinen recht genau, mit Ausnahme der neuesten Ausgabe der *Specimens* von I. Gollancz, der eine grössere Zahl besserer Lesarten eingeführt hat.

Es sind die folgenden Ausgaben:

$L^1$ = *Specimens of English Dramatic Poets, who lived about the Time of Shakspeare: with Notes. By Charles Lamb. London 1808. (Longman).* Ein Band; die Interpolationen der *Spanish Tragedy* finden sich hier auf S. 6—12.

$L^2$ = *Second Edition. London 1813. (John Bumpus.)* Seitengenauer Abdruck von $L^1$; also auch S. 6—12.

$L^3$ = *A New Edition. In two Volumes. London 1835.* I, p. 6—14.

$L^4$ = *New Edition. London 1854. (Bohn's Antiquarian Library.)* p. 5—11.

$L^5$ = *Charles Lamb's Specimens of English Dramatic Poets . . . ., now first edited anew by Israel Gollancz. London 1893. (The Temple Library.)* I, p. 67—73.

Sonst kommt für die Textkritik nur noch zerstreutes Material in Betracht: alte Citate aus elisabethanischer Zeit in Dramen und Anthologien, einzelne Besserungsvorschläge

---

[1]) Das beweisen z. B. deutlich C 8 at] at the $D^1$ und L (d. h. Dodsley, und sämtliche fünf Ausgaben von Lamb). C 22 vnbeuelled] unlevel'd. C 24 care] cares. C 37 him vnto] to. D 6 distraught] distract. D 138 iuttie] jut. D 168 As] And. Dass $D^1$ und nicht etwa Quarto 1633 Lambs Vorlage bildete, zeigen die Lesarten in C 37 und D 168.

neueren Datums in Arbeiten über Kyd, in Recensionen etc. Von diesen sind die wichtigeren in den textkritischen Noten zu den einzelnen Stellen angeführt worden.

Nicht umhin kann ich, auch in dieser textkritischen Einleitung die deutsche Übersetzung der *Spanish Tragedy* von Richard Koppel[1]) zu erwähnen. Dies ist zwar „nur eine Übersetzung", und man könnte meinen, dass eine solche für die Kritik des Originaltextes wenig abwürfe. Dem gegenüber möchte ich konstatieren, dass ich insbesondere Koppels Satzabteilung und Interpunktion an allen Stellen von komplizierterem Gedankengang genau und mit Nutzen studiert habe. Ich glaube richtig zu urteilen, wenn ich sage, dass der Übersetzer seinen Text besser verstanden hat, als irgend einer der Herausgeber vor ihm.

Zum Schluss dieses Kapitels kann ich nichts Besseres thun, als auch meinerseits auf die höchst erfreuliche Thatsache hinweisen, dass wir von F. S. Boas, soviel ich weiss in nächster Zeit, eine Gesamtausgabe der Werke Kyds für die Clarendon Press erwarten dürfen. Unter solchen Auspicien und unter solchem Herausgeber darf die Forschung etwas ganz Treffliches erwarten und es wird einer Ehrenpflicht gegen einen der ersten Pioniere des elisabethanischen Dramas in würdiger Weise genügt sein.[2])

## Kapitel IV.

### Kritische Prinzipien für die vorliegende Ausgabe.

Die erste Hauptfrage, die sich einem Herausgeber der *Spanish Tragedy* aufdrängt, ist die, welchen alten Text er als den massgebenden erachten, welche von den vorhandenen Quartos er seiner Ausgabe zu Grunde legen

[1]) In „Altenglisches Theater. Herausgegeben von Robert Proelss." Leipzig, Bibliographisches Institut. s. a. (I. Band).

[2]) Der Plan einer Ausgabe der *Spanish Tragedy* für die *Mermaid Series* durch *W. H. Dircks* scheint aufgegeben zu sein.

will. Ich habe in Kapitel II zu beweisen versucht, dass dies nur die undatierte Alldesche Quarto des Britischen Museums sein kann und habe natürlich in der vorliegenden Ausgabe danach gehandelt. Doch habe ich hier die Pflicht, nochmals auf die Ansicht von Mr. P. A. Daniel, der dem Göttinger Exemplar den höchsten Wert zuschreibt, hinzuweisen, und ich werde sie am besten im Wortlaut citieren (*Academy*, 1891, II, p. 197): "*The earliest known edition of Pavyer is dated 1602; and in it appear for the first time the additions attributed to Ben Jonson. But for the earlier unadded-to editions it is clear that the Göttingen copy is the most important; and as it appears to be unique, it is to be hoped that our German cousins will favour us with a facsimile reprint of it.*" Also eine recht genaue Wiedergabe, am liebsten ein Faksimile des Göttinger Exemplars scheint Mr. Daniel als das Ideal für eine Ausgabe der *Spanish Tragedy* vorzuschweben. Nun freue ich mich ja auch, dass sich bei uns im stammverwandten Land ein als Unikum recht wertvolles Exemplar einer sonst verschollenen Ausgabe erhalten hat und konstatiere nochmals gerne, dass dieses Exemplar wenn nicht den allerbesten, so doch den zweitbesten Wortlaut des Textes bietet; allein nach den Entwicklungen des zweiten Kapitels und meiner darin ausgedrückten Überzeugung von der Qualität und Chronologie der Texte konnte ich für meine kritische Ausgabe nur die Allde-Quarto des Britischen Museums zu Grunde legen. Wenn aber schon faksimiliert sein muss, so ist, meine ich, bei dem gekennzeichneten Verhältnis der Quartos zuerst die Allde-Quarto des Britischen Museums zu faksimilieren, und die Reihe käme also zuerst an unsere englischen Vettern.

So hübsch nun ein solches Faksimile wäre, und so gerne ich persönlich eines in den Händen hätte, so glaube ich doch, dass für die meisten Zwecke Professor Manlys

oder meine eigene Wiedergabe des Textes der Allde-Quarto genügen dürfte. Ich habe nämlich die alte Orthographie der Quarto sehr genau beibehalten, und ich glaube, dass jeder Buchstabe der alten Quarto,[1]) sei es im Text, sei es (bei Fehlern) in den Varianten, sich in der vorliegenden Ausgabe genau angegeben findet. Von allen übrigen Quartos habe ich wenigstens die Sinnvarianten (mit Ausschluss rein graphischer oder phonetischer Abweichungen) vollständig gegeben; desgleichen von allen älteren Neuausgaben; nur bei den letzten Neudrucken wollte ich in Bezug auf Zeilenabteilungen, neu eingeführte Bühnenweisungen etc. nicht mehr absolut vollständig sein.

Eines aber habe ich an der alten Quarto allerdings gänzlich geändert, nämlich die Interpunktion. Auf ihre *sinngemässe* Anwendung, so dass nämlich dem Leser der Zusammenhang und die Konstruktion möglichst schnell in die Augen springt, habe ich grosse Mühe verwendet. Die sehr willkürliche und schlechte Interpunktion der alten Quartos hat nach meiner Ansicht nur recht geringen Wert; an zahllosen Stellen ist sie nachweislich falsch und irreführend. Immerhin habe ich an den wichtigeren zweifelhaften Stellen die Interpunktion der Quartos, wenigstens der besseren, in den Anmerkungen am Ende besprochen; doch muss ich pflichtgemäss gestehen, dass ich dies nicht mehr mit peinlich genauer Angabe der Varianten aller 22 Quartos und neueren Ausgaben gethan habe. Bei dieser sinn- und nutzlosen Danaidenarbeit ist mir doch schliesslich die Geduld ausgegangen. Auch lebt der Mensch am Ende nicht allein vom Variantensammeln.

Im Gegensatz zu den alten Quartos habe ich des weiteren eine Einteilung der Akte in Scenen gegeben. Hoffentlich ist sie willkommen, da sie doch die Übersicht über die Gliederung der zum Teil sehr langen Akte erleichtert.

[1]) An einigen Stellen etwa von der Kapitalisation abgesehen.

In einem andern sehr wichtigen Punkte habe ich ebenfalls gelegentlich von der Quarto abweichen müssen, nämlich in der Brechung der Zeilen. Dies bringt mich auf die weitere Kardinalfrage, ob der Herausgeber dem Texte Alldes mit Ausschluss der übrigen Quartos blindlings zu folgen hat, ob dieser Text in jeder Beziehung unanfechtbar ist, auch ob er etwa direkt auf Kyds eigenes Manuskript zurückgeht. Darauf ist in Kürze zu erwidern, dass die Allde-Quarto alles in allem allerdings einen vortrefflichen Text bietet und dass wenig elisabethanische Stücke so gut überliefert sein dürften wie die "*Spanish Tragedy*". Aber Fehler sind auch da. Zunächst eine Anzahl ziemlich belangloser Druckfehler im englischen Text (etliche 40). Verhältnismässig zahlreich und den Sinn sehr ernstlich störend sind Druckfehler in den fremdsprachlichen, lateinischen und italienischen Citaten. Einige bedeutendere Fehler, die zum Teil von den nachfolgenden Quartos verbessert (manchmal auch „verbösert") wurden, sind weiter: I, 1, 82 Hor: Q] horn; II, 1, 27 beauteous] beauties. II, 1, 29 these extasies] this extasie. II, 2, 9 mad] may. II, 3, 49 thoughts] thought. II, 5, 48 stainde] staide. III, 1, 4 heat] hate. III, 12, 45 inexecrable statt inextricable oder inexplicable. III, 15, 63 no] fehlt. IV, 1, 9/10 (Verwirrung der Zeilen?). IV, 1, 182/83 falsch umgestellt. IV, 4, 213 greefe] gulf.

Natürlich habe ich diese Fehler im kritischen Text verbessert; die Lesung von Q ist aber dann in den Varianten angegeben, und die betreffende Stelle im Text meist mit einem Sternchen bezeichnet. (Bei den fremdsprachlichen Citaten, wo oft Fehler an Fehler steht, auch bei nichtssagenden Druckfehlern etc. habe ich allerdings kein derartiges Sternchen angebracht.)

Zu einschneidenderen Abweichungen von der Quarto hat mich ferner insbesondere noch das Metrum gezwungen. Da eine eingehende Behandlung von Kyds Metrum von

anderer Seite in Aussicht steht, so will ich hier nur kurz einige Hauptpunkte hervorheben, soweit sie zur Rechtfertigung meiner Textgestaltung nötig sind.

Jeder Leser des Stückes wird alsbald merken, wie ungemein fliessend und regelrecht im grossen und ganzen der Blankvers Kyds ist. Dutzende, Hunderte von Versen lesen sich z. B. gleich zu Anfang der Tragödie ganz glatt schematisch, mit den fünf Normalfüssen, regelrechter Abwechslung von Hebung und Senkung, und fast ausschliesslich männlichem Ausgang. Gerade die Beachtung dieser Regelmässigkeit lehrt uns nun gleich, dass die Allde-Quarto gelegentlich Verse sicher in falscher Abteilung überliefert hat. Z. B. liest sie im dritten Akt, Scene 2:

This slie enquiry of *Hieronimo* for *Belimperia*, breeds suspition.

Man sieht alsbald, dass man diese überlange Zeile in zwei ganz regelrechte Verse zu zerspalten hat (III, 2, 108/109):

This slie enquiry of *Hierónimó*
For *Bel-imperia* breeds suspítión.

Oder an der Stelle I, 2, 129 ff. liest die Allde-Quarto:

We will bestow on euery souldier two duckets,
And on euery leader ten, that they may know
Our largesse welcomes them.

Statt dieser unmetrischen Zeilen haben wir es natürlich mit drei korrekten Blankversen zu thun:

We will bestow on euery sóuldiér
Two duckets, and on euery leader ten,
That they may know our largesse welcomes them.

Diese Beispiele beweisen unwiderleglich, dass der Drucker nicht etwa Kyds Manuskript direkt vor sich hatte. Der Fall ist zwar bei weitem nicht so schlimm, wie im *First Part of Jeronimo*, in dem z. B. eine Menge Reime durch die falsche Zeilenbrechung gänzlich verdeckt sind; aber es erwächst doch auch dem Herausgeber der *Spanish Tragedy* die Pflicht, scharf zuzusehen, ob nicht auch an

andern Stellen die Zeilenabteilung der Quarto wesentlich verbessert werden kann.[1])

Wir haben eben gesehen, dass der ganze Eingang der *Spanish Tragedy* (die Induktion etc.) in ungemein glatten Versen geschrieben ist. So geht es aber nicht durch das ganze Drama hindurch; im Gegenteil, es finden sich in demselben glücklicherweise Ansätze genug zu einer freieren rhythmischen Bewegung. Das erste, was wir beachten müssen, sind die ziemlich zahlreich eingestreuten Kurzverse, von meist 4 Silben (2 Hebungen und 2 Senkungen), manchmal auch mehr oder weniger: diese sind namentlich angewendet bei kurzem Ausruf, bei Befehlen, bei Beteuerungen, bei kurzen Fragen und entsprechenden Antworten u. s. f. So z. B. I, 3, 4 I, my good Lord. I, 3, 44 Suruiues! I, where? II. 1, 73 Oh stay, my Lord! II, 1, 82 Ev'n him, my Lord. II, 1, 103 I will, my Lord. II, 5, 35 *Hierónimó!* IV, 1, 125 O excellent! Vgl. ferner I, 4, 100; III, 15, 18; IV, 1, 78; IV, 4, 194. Ähnlich, aber seltener, werden auch längere Verse gebraucht, z. B. dreihebige: II, 1, 79 What, villaine! ifs and ands? III, 10, 8 And bring her hither straight! III, 15, 45 As to my soule, my Lord.

Alle diese Fälle sind durch innere und äussere Beweisgründe völlig gesichert. Wir werden mit der so gewonnenen Erkenntnis nun wohl auch zuversichtlich, ent-

[1]) Über solche Dinge würde man in erster Linie Aufschluss suchen in einer Untersuchung über Kyds Vers, wie sie in einem Programm der Staats-Oberrealschule in Steyr unternommen wird. („Der Versbau in Thomas Kyds Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Metrik. Von Anton Doleschal." 1892.) Allein das ganze Programm ist in unglaublich mechanischer und unkritischer Weise zusammengeschrieben — *"the less said the better."* Nicht viel günstiger kann ein anderes Programm Doleschals über die Sprache Kyds beurteilt werden (XXII. Jahresbericht der Kommunal-Oberrealschule in Leitmeritz: „Eigentümlichkeiten der Sprache in Thomas Kyd's Dramen." 1888). — *Ceterum censeo programmata esse delenda.*

gegen der äusseren Überlieferung der Quartos, einige andere Verse richtig stellen können. So geben die Quartos IV. 4, 160/161 als eine Zeile:

Accursed wretch, why staiest thou him that was resolued to die?

Gewiss ist die Zeile zu brechen:

Accursed wretch!
Why staiest thou him that was resolued to die?

Ähnlich IV, 1, 153/154:

A Comedie? Fie! comedies are fit for common wits.

Man nehme *A Comedie?* als einen Kurzvers. Das Gleiche ist der Fall mit III, 12, 73/74. Hier lesen die Quartos:

Stand from about me. ile make a pickaxe of my poniard.

Der Vers könnte, mit Zuhilfenahme von epischer Cäsur und weiblicher Endung als Sechstakter gefasst werden; da aber epische Cäsur und weibliche Endung selten bei Kyd sind, und der Vers, wie er steht, überhaupt ein Monstrum ist, zweifle ich gar nicht, dass zu lesen ist:

Stand from about me!
Ile make a pickaxe of my póniárd.

Ähnliche Trennungen habe ich in den Zeilen III, 1, 58; III, 1, 78; III, 8, 2; III, 12, 78; IV, 1, 169; IV, 4, 167 vorgenommen; siehe die Noten zu diesen Versen. In zwei von diesen Fällen (III, 12, 73 und 78) bekommen wir allerdings 5silbige Verse; in III, 1, 78 und IV, 4, 167 einen dreisilbigen: Vnbinde him!, und O, good words! Gerne gebe ich zu, dass die letzteren Fälle nicht mehr so sicher sind.

Zweifellos ist dagegen wieder, dass eine ganze Menge von Vierhebern in dem Stücke steht; z. B.:

II, 2, 48 Haply the géntle Nightingále.
III, 10, 107 Wends póore, oppréssed Bálthazár.
III, 14, 11 Or háue so kíngly cróst the Séas.
III, 14, 37 Thy fréend with thine extrémities.

Vgl. weiter II, 3, 39; II, 4, 62; III, 2, 8; III, 15, 4; III,

15, 85; IV, 1, 122 und öfters in dieser Scene; IV. 2. 32; IV, 3, 18 und 25; IV, 4, 150; auch III, 8, 14, sowie III. 2, 22 und IV, 4. 93, wo jedoch der langsame, pausierende Gang des Verses, sowie die Wuchtigkeit der vielen Nomina für Ohr und Gefühl fast den Eindruck vollwertiger Fünftakter erwecken.

Ich glaube bei der grossen Zahl dieser Vierheber, dass es unrichtig ist, dieselben durch Konjekturen zu regelrechten Fünfhebern umzugestalten, trotzdem in III. 14. 11 dies bereits einige alte Quartos thun:

Or haue so Kingly crost the [raging] Seas.

Dass die See zwischen Madrid und Lissabon auch noch rasen soll!

Gelegentlich finden wir auch überlange Verse: so ist z. B. kein Zweifel, dass Kyd ein paar Sechsheber mit untergelaufen sind. Vgl. II, 4. 52 (Zeilenabteilung durch Reim gesichert):

*O, sir, forbeare: your valour is already tride.*

Ebenso I. 3, 72; III. 2. 80; III, 2, 119; III, 8, 23; III. 11, 33; III, 13, 47; III, 15, 93; wohl auch IV, 1. 161. In III, 2, 11 finden wir gar einen Siebentakter:

*If you iniustly deale with those that in your iustice trust.*

Des weiteren darf betont werden, dass Kyds Vers trotz seiner verhältnismässig grossen Regelmässigkeit doch nicht in ewig gleichem Ticktack von Hebung und Senkung verläuft. Es giebt glücklicherweise auch Abweichungen von diesem Schema. So kommt doppelte Senkung (mehr oder weniger sicher) doch des öfteren vor: z. B. III. 13. 80; III. 1. 92 und 97; I. 1. 36; III. 3. 46; III. 4. 27; III. 12. 19; III. 15. 91; IV. 1. 163; doppelter Auftakt III. 2. 57 und 58; IV. 4. 23. und vielleicht auch III. 15. 108 und I. 1. 49. Doch kann letzterer Vers auch gelesen werden:

And Achill's Myrmidons do scoure the plaine.

Umgekehrt fehlt der Auftakt III, 3, 40; III, 12, 81; III, 15, 117; IV, 3, 22. Natürlich ist es leicht, hier nach Bedürfnis ein *to* oder *for,* oder etwas ähnliches einzuschieben, um Verse zu bekommen, die auch nach der Fünffingermetrik richtig gebaut sind, ich meine aber, je weniger davon, desto besser, namentlich in einer historisch-kritischen Ausgabe. Wir haben ja hier nicht anzugeben, was unserm Ohr am besten gefiele, sondern was Kyd geschrieben hat, oder wahrscheinlich geschrieben hat.

Ganz besonders mag noch betont werden, dass Kyd zweifellos das Prinzip der „syllable pause line" hat. Danach kann man z. B. Vers III, 3, 32 lesen: hinter *For this* folgt eine effektvolle Pause, die metrisch den Platz einer Senkung ausfüllt. Sicher ist, glaube ich, so zu lesen III, 3, 35, mit einer Pause hinter *slaine.* Ähnlich III, 4, 51; III, 8, 7; III, 9, 3; III, 13, 89; IV, 1, 144; IV, 3, 21; III, 13, 125, und anderwärts. Es ist hier freilich wiederum in der Auffassung dieser Verse dem subjektiven Temperament des Verslesers weiter Spielraum gegeben. Der Pentadaktyliker wird auch hier ein *but,* oder *for,* oder *to* einzuschieben trachten und sich solcher ästhetisch-kritischer Konjekturalleistung höchlich freuen. Wenn wir aber wirklich die Evolution des dramatischen Blankverses vor Shakspere auf authentischer Basis studieren wollen, so lassen wir solche Verse besser wie sie sind. Mir scheinen gerade einige der obigen Beispiele zu zeigen, dass Kyd nicht nur vom Buchstaben, sondern auch vom Geist dramatischen Metrums einen, wenn auch leisen Hauch verspürt hatte.

Epische Cäsur scheint einigemal vorzuliegen: so in IV, 1, 106; I, 5, 15; III, 12, 91; III, 13, 149 (wo freilich *brother* und *father* auch „verschleift" werden könnten). Namen werden mannigfacherweise verkürzt: der Name des Hauptheldeu *Hieronimo* z. B. ist bald voll viersilbig gemessen,

als Jerónimó, wie in III, 13, 39; III, 13, 139; IV, 4, 82 und 145; bald nur dreisilbig wie in I, 5, 59 (etwa *Jerón'mo*), oder III, 15, 52 *(J'rónimó)*, oder aber häufig nur zweisilbig (etwa J'ron'mo) I, 5, 57; III, 12, 30; IV, 1, 168; IV, 3, 24.

Auch kommen zweifellos Zerdehnungen vor, die dem modernen Ohr hart oder geradezu komisch klingen: assemb°ly III, 15, 29; ent°rance III, 1, 61; hunt°ress IV, 1, 145; sec°ret III, 4, 60; III, 10, 10; appea°rence III, 13, 153; fu°ry III, 12, 79; treasu°r I, 3, 35/36; wit°ness III, 10, 62; sap°lings IV, 2, 18. Man sieht, man hat es hier immer mit einem Svarabhakti-Vokal zwischen Muta und Liquida, oder vor *r*, zu thun. Obige Fälle halte ich für ganz sicher und ich glaube nicht, dass man hier mit sonstigen Einschiebungen abhelfen darf. Viel weniger sicher sind Beispiele, wie etwa disc°retion IV, 1, 146; Lo°d III, 15, 8; Lo°dings IV, 1, 98, oder gar Fälle, wo der Svarabhakti-Vokal selbst in die Hebung treten würde, wie IV, 1, 183 bei zweisilbiger Lesung von *there;* oder III, 10, 98 (*Feare*), oder III, 12, 100 *(our selfe)*, oder gar III, 16, 28 (*first*). Ich habe nicht den Mut, zu sagen, dass Zerdehnung der angeführten Wörter in diesen Versen „alles richtig" macht. Verse solcher Art gelesen würden im Gegenteil wohl auch einen tapferen Mann in die Flucht jagen.

Selbstverständlich hat Kyd das Prinzip der Zeilenbrechung, so dass *ein* Vers unter mehrere Sprecher verteilt wird. So z. B. I, 2, 154; II, 4, 14; III, 1, 35; III, 10, 96—99 und so fort an zahlreichen Stellen. Da die Quartos nie den Beginn einer Rede im Drucke einrücken, so hat hier der Herausgeber besonders einzugreifen zur Regelung des Metrums und seiner Verdeutlichung für das Auge. Natürlich muss sich so auch hier viel Subjektivität einmischen.

Endlich hat Kyd in der *Spanish Tragedy* auch häufiger Prosa angewandt; so ist namentlich Akt III, Scene 5 ganz in Prosa, und das Gespräch zwischen Pedringano und dem Henker (III, 6, 41 ff.) ebenfalls. Beidemal haben wir humoristische Scenen vor uns. — Prosa mag auch vorliegen in II, 1, 41 ff., III, 4, 47 ff.; sicher in III, 7. 19 ff.; vielleicht steckt Prosa auch noch hinter einigen scheinbaren Versen, etwa in IV, 3; IV, 1, 89 ff., wie ganz sicher in den Interpolationen.

So haben wir also in den verschiedenen Teilen der *Spanish Tragedy* auch verschiedenen Gang der rhythmischen Bewegung. Feierlich regelrecht und schematisch sind die langen pompösen Reden zu Anfang des Dramas: die Tartarusrede des Geistes (I, 1 ff.) und der Schlachtbericht des Generals I, 2, 22 ff. Leichtere Bewegung kommt in den folgenden Scenen dazu, durch eingestreute Verse verschiedener Länge; durch geringe Abänderungen in der Silbenzahl; durch syllable pause lines; durch Prosa-Einlagen u. s. w. Zu aufgeregterem Versgang kommt es in der Mordscene II, 4 (z. B. Vers 50, 53 oder 61); in III, 1, 47 (emphatischer Befehl); III, 2, 53 ff. (Hieronimos Verlegenheit); III, 11, 1 ff.; 30 ff. (Hieronimos Wahnsinn); III, 13, 59 ff.; III, 13, 123 ff. Fast des Guten zu viel wird an freier Bewegung in der Scene IV, 1 geleistet (von Vers 49 ab); diese Scene weist ein höchst unregelmässiges Metrum auf, und da die Überlieferung der Quartos nach dieser Richtung nicht zuverlässig ist, so ist der Herausgeber hier auf sein eigenes subjektives Gefühl, mit andern Worten seine eigene subjektive Willkür angewiesen. Dies gilt in noch höherem Grade von den Interpolationen. Ich habe hier versucht, ein Maximum regelmässiger Verse herauszubringen. Ob es der Mühe wert war, ist mir selbst allerdings äusserst zweifelhaft; denn die minderwertigen Partien dieser Zusätze sind so minderwertig, dass sich irgend

welches Kopfzerbrechen nicht verlohnt,[1]) und die schönen und grossen Stellen sind gerade in ihrer Unregelmässigkeit schön und gross.

Was den Schluss der *Spanish Tragedy* selbst anlangt, so dringt mitten unter den Schrecken des Todes und des Tartarus wiederum der feierlich-massige Gang einer Heerschar gleich gerichteter Blankverse an unser Ohr. Unter dem dröhnenden Paradeschritt dieser Verse, nur einmal unterbrochen durch wohlklingende Harfentöne aus den elysäischen Feldern, geht das berühmte Stück seinem Schluss entgegen, auch seinerseits, trotz mancher Übertreibung, schön und gross.

Man sieht, der Schematismus des Kydschen Verses wäre so übel nicht: im grossen und ganzen ist es ja derselbe wie derjenige Shaksperes. Und wenn auch nur selten wirkliches Feuer durch die Verse Kyds läuft, so dürfen wir, wie von so manchem andern in der *Spanish Tragedy,* immerhin wohl auch von ihrem Metrum sagen:

*„Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas.“*

Nach diesen Ausführungen, hoffe ich, wird der Leser vielleicht doch im grossen und ganzen mit meiner Abteilung der Verse einverstanden sein; dass vielfach strittiges Detail übrig bleiben muss, ist ja klar. Ich selbst habe viele Verse und Kombinationen von Versen bald so, bald so abgeteilt, und nachdem ich sie zwei- und dreimal umgedreht, bin ich oft zu der alten Lesung wieder zurückgekehrt.

---

[1]) Wer wollte sich z. B. graue Haare wachsen lassen über die Anordnung der Interpolation B, oder über die Frage, ob das junge Schweinchen in C 16 metrisch zu dem „feinen, kleinen, glatten Pferdefüllen“ in Vers 17 hinübergehört oder nicht?

Dies sind die hauptsächlichsten kritischen Gesichtspunkte, von denen aus ich den Text behandelt habe. Mögen sie die Billigung der Fachgenossen finden, und möge es mir gelungen sein, in dieser Ausgabe den Text des epochemachenden Schauspiels möglichst rein und unverfälscht wieder in seiner ältesten Form gebracht zu haben!

THE

# SPANISH TRAGE-die, Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Bel-imperia*: with the pitifull death of olde *Hieronimo*.

Newly corrected and amended of ſuch groſſe faults as paſſed in the firſt impreſsion.

*AT LONDON*
Printed by *Edward Allde*, for
Edward White.

# Personen.[1]

*Geist des Andrea* } als Chor.
*Die Rache* }

*Der König von Spanien.*
*Cyprian*, Herzog von Castilien, sein Bruder.
*Lorenzo*, des Herzogs Sohn.
*Bellimperia*, Lorenzos Schwester.

*Der Vicekönig von Portugal.*
*Balthazar*, sein Sohn.
*Don Pedro*, Bruder des Vicekönigs.

*Hieronimo*, Marschall von Spanien.
*Isabella*, seine Gemahlin.
*Horatio*, beider Sohn.

Spanischer Feldherr.
Gerichts-Kommissär.
*Don Bazulto*, ein alter Mann.
Drei Bürger.

Der Gesandte Portugals.
Alexandro } portugiesische Edelleute.
Villuppo }
Zwei Portugiesen.

---

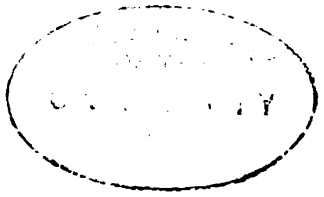
[1]) Die alten Quartos enthalten kein Personenverzeichnis; ein solches wurde zuerst von Dodsley beigegeben.

*Pedringano,* Bellimperias Diener.
*Christophil,* ihr Wächter.
Lorenzos Page.
*Cerberine,* Balthazars Diener.
Isabellas Zofe.
Bote.
Henker.

Drei Könige und drei Ritter in der ersten Pantomime.
Hymen und zwei Fackelträger in der zweiten Pantomime.

*Bazardo,* ein Maler.
*Pedro* und *Jacques,* Hieronimos Diener. } in den Zusätzen.

Königliches Gefolge. Edelleute. Beamte. Hellebardiere.
Drei Wächter. Trompeter. Diener. Aufwärter.
Das Spanische Heer etc.



# ACTVS PRIMVS.

[Scene I: Induction]

Enter the Ghoast of *Andrea*, and with him *Reuenge*.

*Ghoast.*

WHen this eternall substance of my soule
Did liue imprisond in my wanton flesh,
Ech in their function seruing others need,
I was a Courtier in the Spanish Court:
My name was *Don Andrea;* my discent.
Though not ignoble, yet inferiour far
To gratious fortunes of my tender youth.
For there in prime and pride of all my yeeres,
By duteous seruice and deseruing loue.
In secret I possest a worthy dame,
Which hight sweet *Bel-imperia* by name.
But, in the haruest of my sommer ioyes,
Deaths winter nipt the blossomes of my blisse,
Forcing diuorce betwixt my loue and me.
For in the late conflict with Portingale
My valour drew me into dangers mouth,
Till life to death made passage through my wounds.
When I was slaine, my soule descended straight
To passe the flowing streame of Acheron:

---

Die Reihenfolge der Ausgaben ist: Q, 1594, 1599, 1602, 1603, 1610, 1615, 1618, 1623, 1633; $D^1$, H, $D^2$, A, $D^3$, $D^4$, M, T.

Scene I. 2 wanton] wonted 1615—1633, $D^1$. 3 others] other 1623, 1633. 8 For there in] There in the 1623, 1633, $D^1$. prime and pride] pride and prime 1633, $D^1$. 10 dame] Dome 1603. 12 Summers 1623, 1633, summer's $D^1$.

But churlish *Charon,* only boatman there,
Said that, my rites of buriall not performde,
I might not sit amongst his passengers.
Ere *Sol* had slept three nights in *Thetis* lap,
And slakte his smoaking Charriot in her floud,
By *Don Horatio,* our knight Marshals sonne,
My funerals and obsequies were done.
Then was the Feriman of hell content
To passe me ouer to the slimie strond
That leades to fell *Auernus* ougly waues.
There, pleasing *Cerberus* with honied speech,
I past the perils of the formost porch.
Not farre from hence, amidst ten thousand soules,
Sate *Minos, Eacus,* and *Rhadamant;*
To whome no sooner gan I make approch,
To craue a pasport for my wandring Ghost,
But *Minos,* in grauen leaues of Lotterie,
Drew forth the manner of my life and death.
"This knight" (quoth he) "both liu'd and died in loue:
And for his loue tried fortune of the warres:
And by warres fortune lost both loue and life."
"Why then", said *Eacus,* "conuay him hence,
To walke with louers in our fields of loue,
And spend the course of euerlasting time
Vnder greene mirtle trees and Cipresse shades."
"No, no," said *Rhadamant,* "it were not well
With louing soules to place a Martialist:
He died in warre, and must to martiall fields,
Where wounded *Hector* liues in lasting paine,
And *Achilles* mermedons do scoure the plaine."

---

20 But] To 1603. 22 among 1618 1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 24 slackt 1610—1618. 30 honied Q, 1594, 1603] homed 1599, 1602 (? hier mit Bleistift zu *honied* corrigiert), 1610—1633. 32 amidst] amidw 1594. 35 wondring 1610. 44 Cypers 1599—1618, Cypres 1594, 1623, 1633. 49 do] to 1599—1615 (in 1602 handschriftlich zu *do* corrigiert).

Then *Minos,* mildest censor of the three,
Made this deuice, to end the difference:
"Send him" (quoth he) "to our infernall King,
To dome him as best seemes his Maiestie."
To this effect my pasport straight was drawne.
In keeping on my way to *Plutos* Court,
Through dreadfull shades of euer glooming night,
I saw more sights then thousand tongues can tell,
Or pennes can write, or mortall harts can think.
Three wajes there were: that on the right hand side
Was ready way vnto the foresaid fields
Where louers liue and bloudie Martialists,
But either sort containd within his bounds.
The left hand path, declining fearfully,
Was ready downfall to the deepest hell,
Where bloudie furies shakes their whips of steele,
And poore *Ixion* turnes an endles wheele;
Where Vsurers are choakt with melting golde,
And wantons are imbraste with ougly snakes;
And murderers grone with neuer killing wounds,
And periurde wights scalded in boyling lead,
And all foule sinnes with torments ouerwhelmd.
Twixt these two waies I trod the middle path,
Which brought me to the faire Elizian greene,
In midst whereof there standes a stately Towre,
The walles of brasse, the gates of Adamant:
Here finding *Pluto* with his *Proserpine,*
I shewed my pasport, humbled on my knee;
Whereat faire *Proserpine* began to smile,

---

50 censor] censoret 1610, 1615, censorer 1618, Censurer 1623, 1633, censurer D¹. 54 straight] straingc 1610. 56 shades] shapes 1615, 1618. euer glooming] euer blooming 1615—1633, ever-gloomy D¹. 60 Field 1615—1633, field D¹. 64 ready] a ready D¹, D²—D⁸. downfall] fall downe 1618—1633, fall down D¹. 65 shake 1633, D¹—D⁴. 69 grone] greeue 1594—1618, greene 1623, 1633, green D¹. neuer killing] euerkilling 1599, 1602, euer-killing 1610—1633, D¹, D²—D³, euer-stilling 1603. 73 Elizan 1603.

And begd that onely she might giue my doome:
*Pluto* was pleasd and sealde it with a kisse.
Forthwith *(Reuenge)* she rounded thee in th'eare,
And bad thee lead me through the gates of Hor[n],
Where dreames haue passage in the silent night.
No sooner had she spoke but we were heere —
I wot not how — in twinkling of an eye.

*Reuenge.*

Then know, *Andrea,* that thou art ariu'd
Where thou shalt see the author of thy death,
*Don Balthazar,* the Prince of Portingale,
Depriu'd of life by *Bel-imperia.*
Heere sit we downe to see the misterie,
And serue for *Chorus* in this tragedie.

[Scene II.]

Enter Spanish *King, Generall, Castile, Hieronimo.*

*King.*

Now say, L[ord] Generall, how fares our Campe?

*Gen.* All wel, my soueraigne Liege, except some few
That are deceast by fortune of the warre.

*King.* But what portends thy cheerefull countenance,
And posting to our presence thus in hast?
Speak, man, hath fortune giuen vs victorie?

*Gen.* Victorie, my Liege, and that with little losse.

*King.* Our Portingals will pay vs tribute then?

*Gen.* Tribute, and wonted homage therewithall.

*King.* Then blest be heauen and guider of the heauens,
From whose faire influence such iustice flowes.

Cast. *O multum dilecte Deo, tibi militat æther,*

---

79 And] I 1615 1633, D¹. my] me 1603. 81 eare] are 1610. 82 Horn] Hor: Q. 1594, Horror 1599–1610, 1623, 1633, Horrour 1615, 1618, horror D¹.

Scene II. Bühnenweisung: *and Hieronimo* 1615 1633, D¹—D⁴. T. 1 L. *in* Q. 1594, 1599, Lord 1602–1633. 4 pretends 1618 1633. 10 be] the 1615. 12 *dilecto* 1615 1623. *æthar* 1615, 1618.

*Et coniuratæ curuato poplite gentes*
*Succumbunt: recti soror est victoria iuris.*

*King.* Thanks to my louing brother of Castile. –
But, Generall, vnfolde in breefe discourse
Your forme of battell and your warres successe,
That, adding all the pleasure of thy newes
Vnto the height of former happines,
With deeper wage and greater dignitie
We may reward thy blisfull chiualrie.

*Gen.* Where Spaine and Portingale do ioyntly knit
Their frontiers, leaning on each others bound,
There met our armies in their proud aray:
Both furnisht well, both full of hope and feare,
Both menacing alike with daring showes,
Both vaunting sundry colours of deuice,
Both cheerly sounding trumpets, drums, and fifes,
Both raising dreadfull clamors to the skie,
That valleis, hils, and riuers made rebound,
And heauen it selfe was frighted with the sound.
Our battels both were pitcht in squadron forme,
Each corner strongly fenst with wings of shot;
But ere we ioynd and came to push of Pike,
I brought a squadron of our readiest shot
From out our rearward, to begin the fight:
They brought another wing to incounter vs.
Meane while, our ordinance plaid on either side,
And Captaines stroue to haue their valours tride.
*Don Pedro*, their chiefe horsemens Coronell,
Did with his Cornet brauely make attempt
To break the order of our battell rankes.

---

13 *poplite*] *poplito* alle Qq. ausser 1594 und 1633. 14 *Succumbunt* 1615—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 21 may] will 1633, $D^1$. 23 Bounds 1623, 1633, $D^1$. 25 furnish 1603. 29 skies 1633, $D^1$. 32 quadron 1615. 35 our] the 1618—1633, $D^1$. 39 valour 1618, $D^1$, Valour 1623, 1633. 40 Corlonell Q, Colonell 1594, 1599, Coronell 1602 - 1633. 41 Coronet 1602, 1603, 1615 1633.

But *Don Rogero,* worthy man of warre,
Marcht forth against him with our Musketiers.
And stopt the mallice of his fell approch.
While they maintaine hot skirmish too and fro,
Both battailes ioyne and fall to handie blowes,
Their violent shot resembling th'oceans rage,
When, roaring lowd, and with a swelling tide,
It beats vpon the rampiers of huge rocks,
And gapes to swallow neighbour-bounding lands.
Now while *Bellona* rageth heere and there,
Thick stormes of bullets ra[i]n like winters haile,
And shiuered Launces darke the troubled aire.
*Pede pes & cuspide cuspis;*
**Arma sonant armis, vir petiturque viro.*
On euery side drop Captaines to the ground,
And Souldiers, some ill maimde, some slaine outright:
Heere falles a body scindred from his head,
There legs and armes lye bleeding on the grasse,
Mingled with weapons, and vnboweld steeds,
That scattering ouer spread the purple plaine.
In all this turmoyle, three long hovres and more,
The victory to neither part inclinde,
Till *Don Andrea* with his braue Launciers
In their maine battell made so great a breach
That, halfe dismaid, the multitude retirde:
But *Balthazar,* the Portingales young Prince,
Brought rescue, and encouragde them to stay.
Heere-hence the fight was eagerly renewd,

45 stops 1615–1633. 46 While] Which 1623. 50 rawpiers 1610. 51 neighbour-bounding] der Bindestrich steht von den Quartos nur in 1623, 1633. 52 while] when 1618—1633, $D^1$. 53 rain $D^1$; alle Qq. und die sonstigen neueren Ausgaben lesen *ran*. 54 darkt 1594 1610, dark'd 1615—1633, $D^1$. 56 *Anni sonant annis* alle Qq. ausser 1633. 57 dropt 1618–1633, $D^1$. 58 some ill] lie 1602–1623, ly 1633, lie $D^1$. slaine] flaine 1618 59 scindred] scindered 1594, 1599, sundered 1602. 1603, 1615, sundred 1618—1633, M, sundedred 1610. 61 vnbowed 1594—1633, $D^1$. 66 their] this 1615, 1618.

And in that conflict was *Andrea* slaine:
Braue man at armes, but weake to *Balthazar*.
Yet while the Prince, insulting ouer him,
Breathd out proud vaunts, sounding to our reproch,
Friendship and hardie valour, ioynd in one,
Prickt forth *Horatio*, our Knight Marshals sonne,
To challenge forth that Prince in single fight.
Not long betweene these twaine the fight indurde,
But straight the Prince was beaten from his horse,
And forcst to yeeld him prisoner to his foe.
When he was taken, all the rest they fled,
And our Carbines pursued them to the death.
Till, *Phœbus* wauing to the western deepe,
Our Trumpeters were chargde to sound retreat.
*King.* Thanks, good L[ord] Generall, for these good newes:
And for some argument of more to come,
Take this and weare it for thy soueraignes sake.
Giue him his chaine.
But tell me now, hast thou confirmd a peace?
*Gen.* No peace, my Liege, but peace conditionall,
That if, with homage, tribute be well paid,
The fury of your forces wilbe staide:
And to this peace their Viceroy hath subscribde.
Giue the K[ing] a paper.
And made a solemne vow that, during life,
His tribute shalbe truely paid to Spaine.
*King.* These words, these deeds, become thy person wel. —
But now, Knight Marshall, frolike with thy King,

---

71 *Andreas* 1610. 76 Pickt 1618. 77 in] to 1602–1633, D¹ D⁴. 82 the] *fehlt* 1615 1633, D¹. 83 waning 1603, M. 85 these] this 1603. 87 it] *fehlt* 1623, 1633. Bühnenweisung: Giues 1594—1633. his] a 1633, D¹, D²—D³. 90 be well] may be 1615—1633, D¹. 91 your] our 1615 1633, D¹. 92 this] that 1615—1633, D¹. their] the 1603. Bühnenweisung: Giues 1602—1633. K.] *King* 1615—1633. 94 His] This 1615—1633, D¹. 96 frolicks 1602. thy] the 1594 1633, D¹.

For tis thy Sonne that winnes this battels prize.
*Hiero.* Long may he liue to serue my soueraigne liege,
And soone decay, vnlesse he serue my liege.
*King.* Nor thou, nor he, shall dye without reward.
A tucket a farre off.
What meanes *the warning of this trumpets sound?
*Gen.* This tels me that your graces men of warre,
Such as warres fortune hath reseru'd from death,
Come marching on towards your royall seate,
To show themselues before your Maiestie:
For so I gaue in charge at my depart.
Whereby by demonstration shall appeare
That all (except three hundred or few more)
Are safe returnd, and by their foes inricht.

The Armie enters; *Balthazar* betweene *Lorenzo* and *Horatio* captiue.

*King.* A gladsome sight! I long to see them heere.
They enter and passe by.
Was that the warlike Prince of Portingale,
That by our Nephew was in triumph led?
*Gen.* It was, my Liege, the Prince of Portingale.
*King.* But what was he that on the other side
Held him by th'arme, as partner of the prize?
*Hiero.* That was my sonne, my gratious soueraigne;
Of whome though from his tender infancie
My louing thoughts did neuer hope but well,
He neuer pleasd his fathers eyes till now,
Nor fild my hart with ouercloying ioyes.

---

97 this] that 1594–1602, 1610–1623, the 1603, 1633, D¹. 98 my] *fehlt* 1618. Die Bühnen-Weisung nach Vers 100 steht in den Qq. und M zwischen 99 und 100. tucket] *Trumpet* 1599–1633, D¹. 101 the] this Qq., D¹—M. this] the 1615—1633, D¹—D⁴. trumpets] Trumpet 1602—1618, Trumpets 1623, 1633. 104 Comes 1603. 106 in] them 1602, 1610–1633, D¹. 107 by] *fehlt* 1603. 109 returnd] rurnd 1610. Bühnenweisung: enters] *meetes* 1615–1633, D¹.

*King.* Goe, let them march once more about these walles,
That, staying them, we may conferre and talke
With our braue prisoner and his double guard. —
*Hieronimo*, it greatly pleaseth vs
That in our victorie thou haue a share,
By vertue of thy worthy sonnes exploit.
Enter againe.
Bring hether the young Prince of Portingale:
The rest martch on; but, ere they be dismist,
We will bestow on euery souldier
Two duckets, and on euery leader ten,
That they may know our largesse welcomes them.
Exeunt all but *Bal. Lor. Hor.*
Welcome, *Don Balthazar!* welcome, Nephew!
And thou, *Horatio*, thou art welcome too.
Young Prince, although thy fathers hard misdeedes,
In keeping backe the tribute that he owes,
Deserue but euill measure at our hands,
Yet shalt thou know that Spaine is honorable.
*Balt.* The trespasse that my Father made in peace
Is now controlde by fortune of the warres;
And cards once dealt, it bootes not aske why so.
His men are slaine, a weakening to his Realme:
His colours ceaz'd, a blot vnto his name;
His Sonne distrest, a corsiue to his hart:
These punishments may cleare his late offence.
*King.* I, *Balthazar*, if he obserue this truce,
Our peace will grow the stronger for these warres.
Meane while liue thou, though not in libertie,
Yet free from bearing any seruile yoake;

---

131 welcome 1618. Bühnenweisung: *and Hor.* 1615–1633, $D^1$–$D^4$, T. 141 2tes his] the 1610—1633, $D^1$. 142 vnto] upon $D^1$, $D^2$–$D^4$. 145 obserues 1594—1633, $D^1$. 147 though] as though 1599—1618. 148 free] *fehlt* 1594—1618.

For in our hearing thy deserts were great,
And in our sight thy selfe art gratious.
*Balt.* And I shall studie to deserue this grace.
*King.* But tell me—for their holding makes me doubt—
To which of these twaine art thou prisoner?
*Lor.* To me, my Liege.
*Hor.* To me, my Soueraigne.
*Lor.* This hand first tooke his courser by the raines.
*Hor.* But first my launce did put him from his horse.
*Lor.* I ceaz'd his weapon and enioyde it first.
*Hor.* But first I forc'd him lay his weapons downe.
*King.* Let goe his arme, vpon our priuiledge.
Let him goe.
Say, worthy Prince, to whether didst thou yeeld?
*Balt.* To him in curtesie, to this perforce:
He spake me faire, this other gaue me strokes;
He promisde life, this other threatned death;
He wan my loue, this other conquerd me,
And, truth to say, I yeeld my selfe to both.
*Hiero.* But that I know your grace for iust and wise,
And might seeme partiall in this difference,
Inforct by nature and by law of armes
My tongue should plead for young *Horatios* right:
He hunted well that was a Lyons death,
Not he that in a garment wore his skin;
So Hares may pull dead Lyons by the beard.
*King.* Content thee, Marshall, thou shalt haue no wrong,
And, for thy sake, thy Sonne shall want no right. —
Will both abide the censure of my doome?
*Lor.* I craue no better then your grace awards.
*Hor.* Nor I, although I sit beside my right.
*King.* Then by my iudgement thus your strife shall end:

---

154 Liege] Lord 1618—1633, $D^1$. 155 his] the 1594—1633, $D^1$. 159 Bühnenweisung: Let] *They let* $D^1$—$D^4$, T. 160 Say] So 1594—1633, $D^1$. 166 know] knaw Q. 169 should] shall A.

You both deserue, and both shall haue reward.
Nephew, thou tookst his weapon and his horse:
His weapons and his horse are thy reward.
*Horatio,* thou didst force him first to yeeld:
His ransome therefore is thy valours fee;
Appoint the sum as you shall both agree.
But, Nephew, thou shalt haue the Prince in guard,
For thine estate best fitteth such a guest:
*Horatios* house were small for all his traine.
Yet, in regarde thy substance passeth his,
And that iust guerdon may befall desert,
To him we yeeld the armour of the Prince.
How likes *Don Balthazar* of this deuice?
*Balt.* Right well, my Liege, if this prouizo were,
That *Don Horatio* beare vs company,
Whome I admire and loue for chiualrie.
*King.* *Horatio,* leaue him not that loues thee so. —
Now let vs hence to see our souldiers paide,
And feast our prisoner as our friendly guest.
*Exeunt.*

[Scene III.]

Enter *Viceroy, Alexandro, Villuppo.*

*Vice.* Is our embassadour dispatcht for Spaine?
*Alex.* Two daies, my Liege, are past since his depart.
*Vice.* And tribute paiment gone along with him?
*Alex.* I, my good Lord.
*Vice.* Then rest we heere a while in our vnrest,
And feed our sorrowes with some inward sighes;
For deepest cares break neuer into teares.
But wherefore sit I in a Regall throne?

---

180 weapon] Weapons 1615—1623, weapons 1633, $D^1$—M.

Scene III. Bühnenw: *Villuppo] and Villippo* 1618—1633. $D^1$, *and* Villuppo H—$D^4$. 1 disparcht 1610. 8 a] *fehlt* 1594—1615, this 1618—1633, $D^1$.

This better fits a wretches endles moane.
Falles to the ground.
Yet this is higher then my fortunes reach,
And therefore better then my state deserues.
I, I, this earth, Image of mellancholly,
Seeks him whome fates adiudge to miserie.
Heere let me lye; now am I at the lowest.
*Qvi iacet in terra, non habet vnde cadat.*
*In me consumpsit vires fortuna nocendo:*
*Nil superest vt iam possit obesse magis.*
Yes, Fortune may bereaue me of my Crowne:
Heere, take it —: Now let Fortune doe her worst,
She will not rob me of this sable weed:
O no, she enuies none but pleasant things.
Such is the folly of dispightfull chance!
Fortune is blinde, and sees not my deserts;
So is she deafe, and heares not my laments;
And could she heare, yet is she wilfull mad,
And therefore will not pittie my distresse.
Suppose thát she could pittie me, what then?
What helpe can be expected at her hands
Whose foot [is] standing on a rowling stone,
And minde more mutable then fickle windes?
Why waile I then, wheres hope of no redresse?
O yes, complaining makes my greefe seeme lesse.
My late ambition hath distaind my faith;
My breach of faith occasiond bloudie warres;
Those bloudie warres haue spent my treasure;
And with my treasure my peoples blood;

---

9 This] It 1618. Die Bühnenweisung steht von den Qq. nur in 1623, 1633 am richtigen Platze hinter Zeile 9 (so dann auch $D^1$—$D^4$, T); in den früheren Quartos steht sie hinter Vers 11 (beibehalten von M). 10 fortuues Q. 13 adiudged 1594—1623, adjudg'd 1633, $D^1$. 14 am I] I am 1633, $D^1$. 15 *iacit* 1594, 1599, 1603. 16 *consumpsi* 1603. *uocendo* 1603. 17 *Nihil* 1633. 29 is] nicht in den Qq.; ergänzt von $D^1$ ab in allen neuern Ausgaben. rawling 1615. 35 Those] These 1623, 1633, $D^1$. haue] hath 1603. 35 und 36 treasure] treasur[i]e M.

And with their blood, my ioy and best beloued,
My best beloued, my sweet and onely Sonne.
O, wherefore went I not to warre my selfe?
The cause was mine; I might haue died for both:
My yeeres were mellow, his but young and greene:
My death were naturall, but his was forced.
*Alex.* No doubt, my Liege, but still the Prince suruiues.
*Vice.* Suruiues! I. where?
*Alex.* In Spaine — a prisoner by mischance of warre.
*Vice.* Then they haue slaine him for his fathers fault.
*Alex.* That were a breach to common law of armes.
*Vice.* They recke no lawes that meditate reuenge.
*Alex.* His ransomes worth will stay from foule reuenge.
*Vice.* No; if he liued, the newes would soone be heere.
*Alex.* Nay, euill newes flie faster still than good.
*Vice.* Tell me no more of newes; for he is dead.
*Villup.* My soueraign, pardon the Author of ill newes.
And Ile bewray the fortune of thy Sonne.
*Vice.* Speake on, Ile guerdon thee, what ere it be:
Mine eare is ready to receiue ill newes,
My hart growne hard gainst mischiefes battery.
Stand vp, I say, and tell thy tale at large.
*Villup.* Then heare that truth which these mine eies haue seene:
When both the armies were in battell ioynd.
*Don Balthazar,* amidst the thickest troupes,
To winne renowne did wondrous feats of armes:
Amongst the rest I saw him, hand to hand,
In single fight with their Lord Generall:
Till *Alexandro,* that heere counterfeits.

41 his but] but his 1623, 1633. D¹. 43 dought 1603. suruies 1602, 1603. 44 Suruies 1602, 1603. where] but where 1615 1633. D¹. 48 recke] reake 1602–1633. 51 flie] will flie 1594–1623. will flye 1633, will fly D¹. 59 that] the 1599—1633. D¹.

Vnder the colour of a duteous freend,
Discharged his Pistoll at the Princes back,
As though he would haue slaine their Generall:
But therwithall *Don Balthazar* fell downe;
And when he fell, then we began to flie:
But, had he liued, the day had sure bene ours.
*Alex.* O wicked forgerie! O traiterous miscreant!
*Vice.* Holde thou thy peace! but now, *Villuppo*, say,
Where then became the carkasse of my Sonne?
*Villup.* I saw them drag it to the Spanish tents.
*Vice.* I, I; my nightly dreames haue tolde me this. —
Thou false, vnkinde, vnthankfull, traiterous beast,
Wherein had *Balthazar* offended thee,
That thou shouldst thus betray him to our foes?
Wast Spanish golde that bleared so thine eyes
That thou couldst see no part of our deserts?
Perchance, because thou art *Terseraes* Lord,
Thou hadst some hope to weare this Diademe
If first my Sonne and then my selfe were slaine;
But thy ambitious thought shall breake thy neck.
I, this was it that made thee spill his bloud:
Take the crowne and put it on againe.
But Ile now weare it till thy bloud be spilt.
*Alex.* Vouchsafe, dread Soueraigne, to heare me speak.
*Vice.* Away with him! his sight is second hell.
Keepe him till we determine of his death:
If *Balthazar* be dead, he shall not liue. —
*Villuppo*, follow vs for thy reward. Exit *Vice.*

---

70 we began] began we 1594—1603. 78 had] hath 1603. 81 could 1623. 83 hast 1623, 1633, $D^1$. Diadome Q. 85 thoughts 1618–1633, $D^1$. 86 Bühnenw.: Take] *He takes* 1615–1633, $D^1$—$D^4$. *Takes* T. put] *put's* 1615, *puts* 1618—1633, $D^1$—$D^4$, T. 87 Ile now] now Ile 1615—1633. now I' ll $D^1$. 88 dread] deare 1618—1633, $D^1$. Hinter 91 fügt M als Bühnenweisung hinzu: *They take him out.* 92 Bühnenweisung *fehlt* 1602—1633, $D^1$; in Q—1599 steht sie auf gleicher Höhe mit Vers 92.

*Villup.* Thus haue I with an enuious forged tale
Deceiued the King, betraid mine enemy,
And hope for guerdon of my villany. *Exit.*

[Scene IV.]

Enter *Horatio* and *Bel-imperia.*

*Bel.* Signior *Horatio,* this is the place and houre
Wherein I must intreat thee to relate
The circumstance of *Don Andreas* death,
Who, liuing, was my garlands sweetest flower,
And in his death hath buried my delights.

*Hor.* For loue of him and seruice to your selfe,
I will refuse this heauy dolefull charge;
Yet teares and sighes, I feare, will hinder me.
When both our Armies were enioynd in fight,
Your worthie chiualier amidst the thikst,
For glorious cause still aiming at the fairest,
Was at the last by yong *Don Balthazar*
Encountred hand to hand: their fight was long,
Their harts were great, their clamours menacing,
Their strength alike, their strokes both dangerous.
But wrathfull *Nemesis,* that wicked power,
Enuying at *Andreas* praise and worth,
Cut short his life, to end his praise and woorth:
She, she her selfe, disguisde in armours maske
(As *Pallas* was before proud *Pergamus*)
Brought in a fresh supply of Halberdiers,
Which pauncht his horse, and dingd him to the ground.
Then yong *Don Balthazar,* with ruthles rage,

---

95 *Exit]* f. 1603. Scene IV. 4 sweetest] chiefest 1623, 1633, $D^1$. 7 I nill] I will 1602, 1603, Ile not 1610–1633, I'll not $D^1$. heauy dolefull] dolefull heauy 1618–1633, $D^1$. 8 sighes] sightes 1610. 9 in] to 1618–1633, $D^1$. 10 chauilier 1594, Chauilier 1599, 1602, 1603, Chauilire 1610, 1615, Chauiliere 1618, Caualier 1623, 1633. 11 glorious] glory's $D^1$, $D^2$—$D^4$. 17 worth] wroth 1594, 1599. 21 a] *fehlt* 1594—1623; ergänzt in 1633.

Taking aduantage of his foes distresse,
Did finish what his Halberdiers begun,
And left not till *Andreas* life was done.
Then, though too late, incenst with iust remorce,
I with my band set foorth against the Prince.
And brought him prisoner from his Halberdiers.
*Bel.* Would thou hadst slaine him that so slew my loue!
But then, was *Don Andreas* carkasse lost?
*Hor.* No, that was it for which I cheefely stroue.
Nor stept I back till I recouerd him:
I tooke him vp, and wound him in mine armes:
And welding him vnto my priuate tent,
There laid him downe, and dewd him with my teares.
And sighed and sorrowed as became a freend.
But neither freendly sorrow, sighes, nor teares
Could win pale death from his vsurped right.
Yet this I did (and lesse I could not doe):
I saw him honoured with due funerall.
This scarfe I pluckt from off his liueles arme,
And weare it in remembrance of my freend.
*Bel.* I know the scarfe: would he had kept it still:
For had he liued, he would haue kept it still.
And worne it for his *Bel-imperias* sake:
For twas my fauour at his last depart.
But now weare thou it both for him and me:
For after him thou hast deserued it best.
But for thy kindnes in his life and death,
Be sure, while *Bel-imperias* life endures,
She will be *Don Horatios* thankfull freend.
*Hor.* And, Madame, *Don Horatio* will not slacke

---

30 Would] I would D$^1$. so] *fehlt* 1610 1633, D$^1$. 35 wilding 1603. 38 sorrowes 1602 1633, D$^1$. 42 I pluckt from off] pluckt off from 1594—1633, I pluck'd off from D$^1$. 48 thou] *fehlt* 1602 -1633 weare thou] thou wear D$^1$.

Humbly to serue faire *Bel-imperia.*
But now, if your good liking stand thereto,
Ile craue your pardon to goe seeke the Prince;
For so the Duke, your father, gaue me charge.
Exit.

*Bel.* I, goe, *Horatio*, leaue me heere alone;
For sollitude best fits my cheereles mood. — —
Yet what auailes to waile *Andreas* death,
From whence *Horatio* proues my second loue?
Had he not loued *Andrea* as he did,
He could not sit in *Bel-imperias* thoughts.
But how can loue finde harbour in my brest,
Till I reuenge the death of my beloued?
Yes, second loue shall further my reuenge!
Ile loue *Horatio*, my *Andreas* freend,
The more to spight the Prince that wrought his end.
And where *Don Balthazar*, that slew my loue,
Himselfe now pleades for fauour at my hands,
He shall, in rigour of my iust disdaine,
Reape long repentance for his murderous deed.
For what wast els but murderous cowardise,
So many to oppresse one valiant knight,
Without respect of honour in the fight?
And heere he comes that murdred my delight.
Enter *Lorenzo* and *Balthazar.*

*Lor.* Sister, what meanes this melanchollie walke?
*Bel.* That for a while I wish no company.
*Lor.* But heere the Prince is come to visite you.
*Bel.* That argues that he liues in libertie.
*Bal.* No, Madame, but in pleasing seruitude.
*Bel.* Your prison then, belike, is your conceit?

---

57 Bühnenweisung: Exit| *fehlt* 1603, 1633; steht 1594–1602, 1610–1623 auf gleicher Höhe mit Vers 57; $D^1$—$D^4$, T setzen *Exit Horatio* hinter Vers 59. 62 *Andreas* 1610–1633. 72 for| of 1594 bis 1633, $D^1$. 80 in] at 1615–1633, $D^1$.

*Bal.* I, by conceit my freedome is enthralde.
*Bel.* Then with conceite enlarge your selfe againe.
*Bal.* What, if conceite haue laid my hart to gage?
*Bel.* Pay that you borrowed, and recouer it.
*Bal.* I die, if it returne from whence it lyes.
*Bel.* A hartles man, and liue? A miracle!
*Bal.* I, Lady, loue can worke such miracles.
*Lor.* Tush, tush, my Lord! let goe these ambages,
And in plaine tearmes acquaint her with your loue.
*Bel.* What bootes complaint, when thers no remedy?
*Bal.* Yes, to your gratious selfe must I complaine.
In whose faire answere lyes my remedy:
On whose perfection all my thoughts attend;
On whose aspect mine eyes finde beauties bowre:
In whose translucent brest my hart is lodgde.
*Bel.* Alas, my Lord, these are but words of course.
And but deuise to driue me from this place.
*She, in going in, lets fall her Gloue, which*
Horatio, *comming out, takes vp.*
*Hor.* Madame, your Gloue.
*Bel.* Thanks, good *Horatio;* take it for thy paines.
*Bal.* Signior *Horatio* stoopt in happie time!
*Hor.* I reapt more grace then I deseru'd or hop'd.
*Lor.* My Lord, be not dismaid for what is past:
You know that women oft are humerous:
These clouds will ouerblow with little winde:
Let me alone, Ile scatter them my selfe.
Meane while, let vs deuise to spend the time
In some delightfull sports and reuelling.

---

88 liue] liues 1602—1633, D¹. D⁴. 97 brest] breastes 1602 bis 1615, Breastes 1618, Breasts 1623, 1633. breasts D¹. 98 but] hut Q. 99 deuise] deuisde 1599—1610, deuis'd 1615—1633 (beuis'd 1618), devis'd D¹. Bühnenweisung: Erstes *in*] *fehlt* 1594—1633, D¹, D²—D³. *takes*] *takes it* 1618—1633. 109 delightfull] delight some 1610, delight-some 1615, delightsome 1618—1633. reuellings 1618, 1623, revellings 1633, D¹.

*Hor.* The King, my Lords, is comming hither straight,
To feast the Portingall Embassadour;
Things were in readines before I came.
*Bal.* Then heere 'it fits vs to attend the King,
To welcome hither our Embassadour,
And learne my Father and my Countries health.

[Scene V.]

Enter the banquet, Trumpets, the *King.* and *Embassadour.*

*King.* See, Lord Embassador, how Spaine intreats
Their prisoner *Balthazar,* thy Viceroyes Sonne:
We pleasure more in kindenes then in warres.
*Embass.* Sad is our King, and Portingale laments,
Supposing that *Don Balthazar* is slaine.
*Bal.* So am I! — slaine by beauties tirannie!
You see, my Lord, how *Balthazar* is slaine:
I frolike with the Duke of *Castiles* Sonne,
Wrapt euery houre in pleasures of the Court,
And graste with fauours of his Maiestie.
*King.* Put off your greetings till our feast be done;
Now come and sit with vs, and taste our cheere.
Sit to the banquet.
Sit downe, young Prince, you are our second guest:
Brother, sit downe; and, Nephew, take your place.
Signior *Horatio,* waite thou vpon our cup;
For well thou hast deserued to be honored.
Now, Lordings, fall too; Spaine is Portugall,
And Portugall is Spaine: we both are freends;
Tribute is paid, and we enioy our right.
But where is olde *Hieronimo,* our Marshall?

---

110 Lords] Lord 1599—1633, lord D¹. 111 Portugall 1599, 1602. 115 father's D³. Scene V. Bühnenweisung: the *King]* King D¹, D²—D³. 4 Portugall 1599, Portugal 1602. 17 lordlings D¹, D² D³. *Portingale* 1603—1633, H—D⁴. 18 *Portingale* 1603—1633, H—D⁴.

He promised vs, in honor of our guest,
To grace our banquet with some pompous iest.
Enter *Hieronimo* with a Drum, three Knights, each his Scutchin; then he fetches three Kings, they take their Crownes and them captiue.
*Hieronimo*, this maske contents mine eie,
Although I sound not well the misterie.
*Hiero.* The first arm'd Knight that hung his Scutchin vp. He takes the Scutchin and giues it to the King.
Was English *Robert*, Earle of Glocester,
Who, when King *Stephen* bore sway in Albion,
Arriued with fiue and twenty thousand men
In Portingale, and by successe of warre
Enforced the King, then but a Sarasin,
To beare the yoake of the English Monarchie.
*King.* My Lord of Portingale, by this you see
That which may comfort both your King and you,
And make your late discomfort seeme the lesse. —
But say, *Hieronimo*, what was the next?
*Hiero.* The second Knight that hung his Scutchin vp. He doth as he did before.
Was *Edmond*, Earle of Kent in Albion,
When English *Richard* wore the Diadem.
He came likewise, and razed Lisbon walles,
And tooke the King of Portingale in fight:
For which, and other such like seruice done,
He after was created Duke of Yorke.
*King.* This is another speciall argument
That Portingale may daine to beare our yoake,
When it by little England hath beene yoakt. —
But now, *Hieronimo*, what were the last?

21 promised Q. 23 my eyes 1603. 24 sound] found $D^3$. 26 Gloster 1602, 1603, Glo'ster $D^1$. 28 fiue and] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$. 36 Bühnenweisung: doth] does $D^1$, $D^2$—$D^3$.

*Hiero.* The third and last, not least, in our account,
Dooing as before.
Was, as the rest, a valiant Englishman,
Braue *Iohn of Gaunt*, the Duke of Lancaster,
As by his Scutchin plainely may appeare.
He with a puissant armie came to Spaine,
And tooke our King of Castile prisoner.
*Embass.* This is an argument for our Viceroy
That Spaine may not insult for her successe,
Since English warriours likewise conquered Spaine.
And made them bow their knees to Albion.
*King. Hieronimo*, I drinke to thee for this deuise,
Which hath pleasde both the Embassador and me:
Pledge me, *Hieronimo*, if thou loue *thy King.
Takes the Cup of *Horatio.*
My Lord, I feare we sit but ouer-long,
Vnlesse our dainties were more delicate;
But welcome are you to the best we haue.
Now let vs in, that you may be dispatcht:
I think our councell is already set.
*Exeunt omnes.*

[Scene VI.]

*Andrea.*

Come we for this from depth of vnder ground,
To see him feast that gaue me my deaths wound?
These pleasant sights are sorrow to my soule:
Nothing but league, and loue, and banqueting?

*Reuenge.*

Be still, *Andrea;* ere we goe from hence,
Ile turne their freendship into fell despight,
Their loue to mortall hate, their day to night.

---

47 Bühnenweisung: Dooing] Does $D^1$. as] *as he did* 1610 bis 1633, $D^1$—$D^4$. 51 to] in 1603. 57 dtinke Q. 59 *Hieronomo* Q. thy] the *alle Qq.*, $D^1$—M. 63 you] we 1610- 1618. $D^1$, wee 1623, 1633. 64 Bühnenw.: *omnes*] *fehlt* A. Scene VI. $D^4$ giebt als Bühnenweisung: Enter Andrea's Ghost, with Revenge.

Their hope into dispaire, their peace to warre.
Their ioyes to paine, their blisse to miserie.

---

# Actus Secundus.

[Scene I.]

Enter *Lorenzo* and *Balthazar*.

*Lorenzo.*

My Lord, though *Bel-imperia* seeme thus coy,
Let reason holde you in your wonted ioy:
In time the sauage Bull sustaines the yoake,
In time all haggard Hawkes will stoope to lure,
In time small wedges cleaue the hardest Oake,
In time the flint is pearst with softest shower,
And she in time will fall from her disdaine,
And rue the sufferance of your freendly paine.

*Bal.* No, she is wilder, and more hard withall,
Then beast, or bird, or tree, or stony wall.
But wherefore blot I *Bel-imperias* name?
It is my fault, not she that merites blame.
My feature is not to content her sight,
My wordes are rude, and worke her no delight.
The lines I send her are but harsh and ill,
Such as doe drop from *Pan* and *Marsias* quill.
My presents are not of sufficient cost,
And being worthles, all my labours lost.
Yet might she loue me for my valiancie:
I, but thats slaundred by captiuitie.
Yet might she loue me to content her sire:
I, but her reason masters his desire.
Yet might she loue me as her brothers freend:

---

Scene I. 6 In time] *ichli* $D^1$. flint] hardest Flint 1610 1633. $D^1$. 8 rue] rule 1610—1633. sufferance] difference 1603. 14 wodres Q. 16 *Marsies* 1610, *Marses* 1615—1633, Marsia's $D^1$—$D^3$. 22 his] her 1603—1633, $D^1$.

I. but her hopes aime at some other end.
Yet might she loue me to vpreare her state:
I, but perhaps she hopes some nobler mate.
Yet might she loue me as her *Beauties thrall:
I, but I feare she cannot loue at all.
*Lor.* My Lord, for my sake leaue *this extasie,
And doubt not but weele finde some remedie.
Some cause there is that lets you not be loued:
First that must needs be knowne, and then remoued.
What, if my Sister loue some other Knight?
*Balt.* My sommers day will turne to winters night.
*Lor.* I haue already found a stratageme
To sound the bottome of this doubtfull theame.
My Lord, for once you shall be rulde by me;
Hinder me not, what ere you heare or see.
By force or faire meanes will I cast about
To finde the truth of all this question out.
Ho, *Pedringano!*
*Ped.* Signior!
*Lor.* *Vien *qui presto.*

Enter *Pedringano.*

*Ped.* Hath your Lordship any seruice to command me?
*Lor.* I, *Pedringano*, seruice of import;
And — not to spend the time in trifling words —
Thus stands the case: it is not long, thou knowst.
Since I did shield thee from my fathers wrath.
For thy conueiance in *Andreas* loue,
For which thou wert adiudg'd to punishment.
I stood betwixt thee and thy punishment:

---

26 hopes] loues 1623, 1633, $D^1$. 27 Beauties 1615—1633] beauteous (beautious) Q 1610. 29 these extasies *alle Qq.*, $D^1$—M. 31 be loued] beloued 1602, 1603, 1618—1633. 43 *qui* erst in $D^3$, M, T; alle Qq. etc. *que*. Die Bühnenweisung: *Enter Pedringano* steht in 1615, 1618 höher, hinter Signior!, in 1623, 1633, $D^1$ $D^4$ noch höher, hinter *Pedringano*. 45 impart 1602. 50 punishment] banishment $D^1$, $D^2$—$D^3$.

And since, thou knowest how I haue fauoured thee.
Now to these fauours will I adde reward,
Not with faire woords, but store of golden coyne.
And lands and liuing ioynd with dignities,
If thou but satisfie my iust demaund:
Tell truth, and haue me for thy lasting freend.
*Ped.* What ere it be your Lordship shall demaund,
My bounden duety bids me tell the truth.
If case it lye in me to tell the truth.
*Lor.* Then, *Pedringano*, this is my demaund:
Whome loues my sister *Bel-imperia?*
For she reposeth all her trust in thee.
Speak, man, and gaine both freendship and reward:
I meane, whome loues she in *Andreas* place?
*Ped.* Alas, my Lord, since *Don Andreas* death
I haue no credit with her as before,
And therefore know not, if she loue or no.
*Lor.* Nay, if thou dally, then I am thy foe,
[Draw his sword].
And feare shall force what frendship cannot winne:
Thy death shall bury what thy life conceales;
Thou dyest for more esteeming her then me.
*Ped.* Oh, stay, my Lord.
*Lor.* Yet speak the truth and I will guerdon thee,
And shield thee from what euer can ensue,
And will conceale what ere proceeds from thee.
But if thou dally once againe, thou diest!
*Ped.* If Madame *Bel-imperia* be in loue —
*Lor.* What, villaine! ifs and ands?

---

55 liuings 1602, 1610, liuinges 1603, Liuings 1615—1633. livings D¹. 60 it lye in me] in mee it lyes 1615—1633, D¹. lye] lies 1610, 1618—1633, lyes 1615. 69 Bühnenweisung fehlt Q, 1594, 1599: steht in M hinter Vers 72. Draw 1602, 1603] *Draws* 1610—1633 (*Drawes* 1615, 1618), D¹ T. 79 Hinter diesem Vers steht in 1602 - 1610 die Bühnenweisung: *Offer to kill him.*

*Ped.* O, stay, my Lord, she loues *Horatio.*
*Balthazar* starts back.
*Lor.* What, *Don Horatio,* our Knight Marshals sonne?
*Ped.* Euen him, my Lord.
*Lor.* Now say, but how knowest thou he is her loue?
And thou shalt finde me kinde and liberall:
Stand vp, I say, and feareles tell the truth.
*Ped.* She sent him letters, which my selfe perusde,
Full fraught with lines and arguments of loue,
Preferring him before Prince *Balthazar.*
*Lor.* Sweare on this crosse that what thou saiest is true;
And that thou wilt conseale what thou hast tolde.
*Ped.* I sweare to both, by him that made vs all.
*Lor.* In hope thine oath is true, heeres thy reward:
But if I proue thee periurde and vniust,
This very sword whereon thou tookst thine oath,
Shall be the worker of thy tragedie.
*Ped.* What I haue saide is true, and shall — for me —
Be still conceald from *Bel-imperia.*
Besides, your Honors liberalitie
Deserues my duteous seruice, euen till death.
*Lor.* Let this be all that thou shalt doe for me:
Be watchfull when and where these louers meete,
And giue me notice in some secret sort.
*Ped.* I will, my Lord.
*Lor.* Then shalt thou finde that I am liberall.
Thou knowst that I can more aduaunce thy state
Then she; be therefore wise, and faile me not.
Goe and attend her, as thy custome is,
Least absence make her think thou doost amisse.
Exit *Pedringano.*
Why so: *Tam armis quam ingenio:*
Where words preuaile not, violence preuailes:

83 knowest thou] thou know'st $D^1$. he] that he 1615 - 1633. her] in $D^4$. 109 *quam*] *quam* 1618. 110 preuaile] peuailes 1602, preuailes 1603.

But golde doth more then either of them both.
How likes Prince *Balthazar* this stratageme?
*Bal.* Both well, and ill; it makes me glad and sad:
Glad, that I know the hinderer of my loue;
Sad, that I feare she hates me whome I loue.
Glad, that I know on whom to be reueng'd;
Sad, that sheele flie me if I take reuenge.
Yet must I take reuenge, or dye my selfe,
For loue resisted growes impatient.
I think *Horatio* be my destinde plague:
First, in his hand he brandished a sword,
And with that sword he fiercely waged warre,
And in that warre he gaue me dangerous wounds.
And by those wounds he forced me to yeeld,
And by my yeelding I became his slaue.
Now in his mouth he carries pleasing words,
Which pleasing wordes doe harbour sweet conceits.
Which sweet conceits are lim'd with slie deceits.
Which slie deceits smooth *Bel-imperias* eares,
And through her eares diue downe into her hart,
And in her hart set him, where I should stand.
Thus hath he tane my body by his force,
And now by sleight would captiuate my soule:
But in his fall ile tempt the destinies,
And either loose my life, or winne my loue.
*Lor.* Lets goe, my Lord; your staying staies reuenge.
Doe you but follow me, and gaine your loue:
Her fauour must be wonne by his remooue.

Exeunt.

---

112 this] of this 1618—1633, D¹. 115 loue] lone 1610. 118 or] to H. 120 plague] pledge 1603. 128 lim'd] limde 1594, 1599, limbde 1602–1610. Vers 128 und 129 sind in 1615–1633, D¹ zusammengezogen in den einen Vers: Which sweete Conceits, smooth *Belimperias* Eares. || 131 set] sets 1615—1633, D¹. 136 your] our 1633, D¹. 137 but] hut Q.

[Scene II.]

Enter *Horatio* and *Bel-imperia.*

*Hor.* Now, Madame, since by fauour of your loue
Our hidden smoke is turnd to open flame,
And that with lookes and words we feed our thoughts
(Two chiefe contents, where more cannot be had):
Thus, in the midst of loues faire blandishments,
Why shew you signe of inward languishments?

*Pedringano* sheweth all to the *Prince* and *Lorenzo,*
placing them in secret.

*Bel.* My hart, sweet freend, is like a ship at sea:
She wisheth port, where, riding all at ease,
She *may repaire what stormie times haue worne,
And, leaning on the shore, may sing with ioy
That pleasure followes paine, and blisse annoy.
Possession of thy loue is th' onely port
Wherein my hart, with feares and hopes long tost,
Each howre doth wish and long to make resort,
There to repaire the ioyes that it hath lost,
And, sitting safe, to sing in Cupids quire
That sweetest blisse is crowne of loues desire.

*Balthazar* [and *Lorenzo*] aboue.

*Bal.* O sleepe, mine eyes, see not my loue prophande;
Be deafe, my eares, heare not my discontent;
Dye, hart: another ioyes what thou deseruest.

*Lor.* Watch still, mine eyes, to see this loue disioynd:

---

Scene II. 2 is] has $D^4$. 3 thoughts] In Q ist nur *thought* sicher lesbar; doch scheinen Spuren von *s* oder *es* am Ende vorhanden zu sein: thoughtes 1594, 1599, thoughts 1602—1633, $D^1$—$D^4$, thought M. T. 5 loues] loue 1603. 6 Bühnenweisung: sheweth] *shewes* 1615 bis 1633, *shews* (*shows*) $D^1$—$D^4$. 9 may] mad Q, made 1594, 1599. 11 followes Q, 1594, 1633] follow 1599—1623. 12 love's the only $D^4$. 15 There to] There on 1594, Thereon 1599—1633. 17 Bühnenweisung in Q - 1603: *Balthazar* aboue (so auch M): in 1610—1633: *Balthazar and Loren.* (*Lorenzo* 1623, 1633) *alone*; in $D^1$ - $D^4$: *Balthazar and Lorenzo aside.* 21 this] the 1594—1633, their $D^1$.

Heare still, mine eares, to heare them both lament:
Liue, hart, to ioy at fond *Horatios* fall!
*Bel.* Why stands *Horatio* speecheles all this while?
*Hor.* The lesse I speak, the more I meditate.
*Bel.* But whereon doost thou chiefely meditate?
*Hor.* On dangers past, and pleasures to ensue.
*Bal.* On pleasures past, and dangers to ensue!
*Bel.* What dangers and what plesures doost thou mean?
*Hor.* Dangers of warre, and pleasures of our loue.
*Lor.* Dangers of death, but pleasures noue at all!
*Bel.* Let dangers goe, thy warre shall be with me:
But such a *war, as breakes no bond of peace.
Speak thou faire words, ile crosse them with faire words;
Send thou sweet looks, ile meet them with sweet looks:
Write louing lines, ile answere louing lines:
Giue me a kisse, ile counterchecke thy kisse:
Be this our warring peace, or peacefull warre.
*Hor.* But, gratious Madame, then appoint the field
Where triall of this warre shall first be made.
*Bal.* Ambitious villaine, how his boldenes growes!
*Bel.* Then be thy fathers pleasant bower the field,
Where first we vowd a mutuall amitie;
The Court were dangerous, that place is safe.
Our howre shalbe when *Vesper* ginnes to rise,
That summons home distresfull trauellers.
There none shall heare vs but the harmeles birds:
Happelie the gentle Nightingale
Shall carroll vs a sleepe, ere we be ware,
And, singing with the prickle at her breast.

---

23 Liue] Leaue 1599—1633. Leap D¹. 26 doost thou chiefely] chiefly dost thou 1615—1633. D¹. 27 pleasure 1594. 28 pleasure 1602. 1610. 31 at] *fehlt* 1602. 33 war] warring Qq., H, D⁴, M. 42 be] by 1594—1633. D¹. 43 a] our 1602—1633, D¹. 46 distressed 1623, 1633. D¹.

Tell our delight and mirthfull dalliance:
Till then each houre will seeme a yeere and more.
*Hor.* But, honie sweet and honorable loue,
Returne we now into your fathers sight:
Dangerous suspition waits on our delight.
*Lor.* I, danger mixt with ieal[i]ous despite
Shall send thy soule into eternall night!

*Exeunt.*

[Scene III.]

Enter *King of Spaine, Portingale Embassadour, Don Ciprian, &c.*

*King.* Brother of Castile, to the Princes loue
What saies your daughter *Bel-imperia?*
*Cip.* Although she coy it, as becomes her kinde,
And yet dissemble that she loues the Prince,
I doubt not, I, but she will stoope in time.
And were she froward (which she will not be)
Yet heerein shall she follow my aduice,
Which is to loue him, or forgoe my loue.
*King.* Then, Lord Embassadour of Portingale,
Aduise thy King to make this marriage vp,
For strengthening of our late confirmed league:
I know no better meanes to make vs freends.
Her dowry shall be large and liberall:
Besides that she is daughter and halfe heire
Vnto our brother heere, *Don Ciprian,*
And shall enioy the moitie of his land,
Ile grace her marriage with an vnckles gift.
And this it is — in case the match goe forward —:
The tribute which you pay, shalbe releast;
And if by *Balthazar* she haue a Sonne,
He shall enioy the kingdome after vs.
*Embas.* Ile make the motion to my soueraigne Liege.

---

51 mirthfull] sportfull 1623, 1633. D¹. Scene III. 11 strengthing 1602, 1610 (strengthning 1603.) 22 my] our 1599—1618.

And worke it, if my counsaile may preuaile.
*King.* Doe so, my Lord, and if he giue consent,
I hope his presence heere will honour vs,
In celebration of the nuptiall day;
And let himselfe determine of the time.
*Em.* Wilt please your grace command me ought besid?
*King.* Commend me to the King, and so farewell.
But wheres Prince *Balthazar*, to take his leaue?
*Em.* That is perfourmd alreadie, my good Lord.
*King.* Amongst the rest of what you haue in charge,
The Princes raunsome must not be forgot:
Thats none of mine, but his that tooke him prisoner:
And well his forwardnes deserues reward:
It was *Horatio*, our Knight Marshals sonne.
*Em.* Betweene vs theres a price already pitcht,
And shall be sent with all conuenient speed.
*King.* Then once againe farewell, my Lord.
*Em.* Farwell, my Lord of Castile, and the rest.

*Exit.*

*King.* Now, brother, you must take some little paines
To winne faire *Bel-imperia* from her will:
Young Virgins must be ruled by their freends.
The Prince is amiable, and loues her well;
If she neglect him and forgoe his loue,
She both will wrong her owne estate and ours.
Therefore, whiles I doe entertaine the Prince
With greatest pleasure that our Court affoords,
Endeuour you to winne your daughters * thought:
If she giue back, all this will come to naught.

*Exeunt.*

---

27 himselfe] him 1633, D¹. 28 command] to command 1594—1618. 30 wheres] where 1594. 31 good] *f.* D¹. 34 but] put 1602. 39 againe] *f.* 1603. 40 *Em.*] Emperor D². 41 paine 1602—1633, pain D¹. 47 while 1615—1633, D¹. 48 pleasures 1602—1633, D¹. 49 thought] thoughts Q—1602, 1610. 50 nought 1615—1633, D¹-D⁴.

[Scene IV.]

Enter *Horatio*, *Bel-imperia*, and *Pedringano*.

*Hor.* Now that the night begins with sable wings
To ouer-cloud the brightnes of the Sunne,
And that in darkenes pleasures may be done:
Come, *Bel-imperia*, let vs to the bower,
And there in safetie passe a pleasant hower.
*Bel.* I follow thee, my loue, and will not backe,
Although my fainting hart controles my soule.
*Hor.* Why, make you doubt of *Pedringanos* faith?
*Bel.* No, he is as trustie as my second selfe. —
Goe, *Pedringano*, watch without the gate,
And let vs know if any make approch.
*Ped.* In steed of watching, ile deserue more golde
By fetching *Don Lorenzo* to this match.

Exit *Ped.*

*Hor.* What meanes my loue?
*Bel.* I know not what my selfe;
And yet my hart foretels me some mischaunce.
*Hor.* Sweet, say not so; faire fortune is our freend,
And heauens haue shut vp day to pleasure vs.
The starres, thou seest, holde back their twinckling shine,
And *Luna* hides her selfe to pleasure vs.
*Bel.* Thou hast preuailde; ile conquer my misdoubt,
And in thy loue and councell drowne my feare.
I feare no more; loue now is all my thoughts.
Why sit we not? for pleasure asketh ease.
*Hor.* The more thou sitst within these leauy bowers,
The more will *Flora* decke it with her flowers.
*Bel.* I, but if *Flora* spye *Horatio* heere.
Her iealous eye will think I sit too neere.

---

Scene IV. 11 approch] reproch 1602, 1603, 1615. 1618. 17 heauens haue] Heauen hath 1618—1633, D$^1$. 23 nat Q. 24 sits 1610.

*Hor.* Harke, Madame, how the birds record by night,
For ioy that *Bel-imperia* sits in sight.
*Bel.* No, *Cupid* counterfeits the Nightingale,
To frame sweet musick to *Horatios* tale.
*Hor.* If *Cupid* sing, then *Venus* is not farre:
I, thou art *Venus*, or some fairer starre.
*Bel.* If I be *Venus*, thou must needs be *Mars;*
And where *Mars* raigneth, there must needs be warre[s].
*Hor.* Then thus begin our wars: put forth thy hand,
That it may combat with my ruder hand.
*Bel.* Set forth thy foot to try the push of mine.
*Hor.* But first my lookes shall combat against thine.
*Bel.* Then ward thy selfe: I dart this kisse at thee.
*Hor.* Thus I retort the dart thou threwst at me.
*Bel.* Nay, then to gaine the glory of the field,
My twining armes shall yoake and make thee yeeld.
*Hor.* Nay, then my armes are large and strong withall:
Thus Elmes by vines are compast, till they fall.
*Bel.* O, let me goe; for in my troubled eyes
Now maist thou read that life in passion dies.
*Hor.* O, stay a while, and I will dye with thee;
So shalt thou yeeld, and yet haue conquerd me.
*Bel.* Whose there? *Pedringano!* we are betraide!
Enter *Lorenzo, Balthazar, Cerberin, Pedringano,* disguised.
*Lor.* My Lord, away with her, take her aside! —
O, sir, forbeare: your valour is already tride.

---

31 *Horatio* 1610. 32 not] nor Q. 35 warres] warre *alle Quartos;* wars $D^1$ und alle folgenden Ausgaben. 36 Warre 1610. 41 retort] returne 1603, 1615 - 1633, $D^1$. 43 twinning 1602. 44 withall] *all* kaum mehr sichtbar in Q. 50 Bühnenweisung: *Cerberin*] *Cerber.* 1633. *Cerberus* $D^1$. *and Pedringano* 1623, 1633, $D^1$—$D^4$. 51 *Take her aside* steht als Bühnenweisung am Rand in 1603—1633, $D^1$. 53 Bühnenweisung: They] Thy Q. you] ye 1602—1633 (yee 1615, 1618). $D^1$—$D^4$.

Quickly dispatch, my maisters.
Th[e]y hang him in the Arbor.
*Hor.* What, will you murder me?
*Lor.* I, thus, and thus: these are the fruits of loue!
They stab him.
*Bel.* O, saue his life, and let me dye for him!
O, saue him, brother; saue him, *Balthazar:*
I loued *Horatio;* but he loued not me.
*Bal.* But *Balthazar* loues *Bel-imperia.*
*Lor.* Although his life were still ambituous proud,
Yet is he at the highest now he is dead.
*Bel.* Murder! murder! helpe, *Hieronimo,* helpe!
*Lor.* Come, stop her mouth: away with her!
*Exeunt.*

[Scene V.]

Enter *Hieronimo* in his shirt, &c.
*Hiero.* What outcries pluck me from my naked bed,
And chill my throbbing hart with trembling feare,
Which neuer danger yet could daunt before?
Who cals *Hieronimo?* speak — heere I am.
I did not slumber; therefore twas no dreame.
No, no, it was some woman cride for helpe:
And heere within this garden did she crie:
And in this garden must I rescue her. —
But stay, what murdrous spectacle is this?
A man hangd vp and all the murderers gone!
And in my bower, to lay the guilt on me!
This place was made for pleasure, not for death.
He cuts him downe.

---

59 still] *fehlt* 1594–1633, D¹. 62 *Exeunt*] *fehlt* 1602, 1603. V. Bühnenweisung: &c.] *fehlt* 1602—1633, D¹, A. 1 outcries] out-crie 1602—1633, D¹. (out-cry 1603, 1615, 1618, 1633, D¹.). pluck] cals 1602, 1603. 1615—1633, calles 1610, calls D¹. 2 chill] chils 1603—1633, chills D¹. 7 this] the 1599–1633, D¹. 11 guilt] guile 1603.

Those garments that he weares I oft haue seene —:
Alas, it is *Horatio,* my sweet sonne!
O no, but he that whilome was my sonne!
O, was it thou that call'dst me from my bed?
O speak, if any sparke of life remaine:
I am thy Father; who hath slaine my sonne?
What sauadge monster, not of humane kinde,
Hath heere beene glutted with thy harmeles blood,
And left thy bloudie corpes dishonoured heere,
For me, amidst this darke and deathfull shades,
To drowne thee with an ocean of my teares?
O heauens, why made you night to couer sinne?
By day this deed of darkenes had not beene.
O earth, why didst thou not in time deuoure
The vilde prophaner of this sacred bower?
O poore *Horatio,* what hadst thou misdoone,
To leese thy life, ere life was new begun?
O wicked butcher, what so ere thou wert,
How could thou strangle vertue and desert?
Ay me most wretched, that haue lost my ioy,
In leesing my *Horatio,* my sweet boy!

Enter *Isabell.*

*Isa.* My husbands absence makes my hart to throb: —
*Hieronimo!*
*Hiero.* Heere, *Isabella,* helpe me to lament:
For sighes are stopt, and all my teares are spent.
*Isa.* What world of griefe! my sonne *Horatio!*
O, wheres the author of this endles woe?

---

15 that] that who 1615, 1618. 20 Hath heere] Heere hath 1594—1633, $D^1$. 22 these 1633, $D^1$ etc. 26 in] it 1610. 27 vile 1602—1633, $D^1$. 29 lose 1623, 1633, $D^1$. 31 could] could'st 1602 1610, 1618, $D^2$—$D^3$, couldst 1615, 1623, 1633, $D^1$, H, $D^4$. stangle 1602. 32 Ay] Ah $D^1$, $D^2$—$D^3$. 33 losing $D^1$. Bühnenweisung: *Isabella* 1599—1633, $D^1$—$D^4$, T. 38 world] words $D^1$.

*Hiero.* To know the author were some ease of greefe;
For in reuenge my hart would finde releefe.
*Isa.* Then is he gone? and is my sonne gone too?
O, gush out, teares, fountains and flouds of teares:
Blow, sighes, and raise an euerlasting storme;
For outrage fits our cursed wretchednes.
*Hiero.* Sweet, louely Rose, ill-pluckt before thy time,
Faire, worthy sonne, not conquerd, but betraid,
Ile kisse thee now, for words with teares are *staide.
*Isa.* And ile close vp the glasses of his sight,
For once these eyes were onely my delight.
*Hiero.* Seest thou this handkercher besmerd with blood?
It shall not from me till I take reuenge.
Seest thou those wounds that yet are bleeding fresh?
Ile not intombe them till I haue *reuenge.
Then will I ioy amidst my discontent;
Till then my sorrow neuer shalbe spent.
*Isa.* The heauens are iust; murder cannot be hid:
Time is the author both of truth and right,
And time will bring this trecherie to light.
*Hiero.* Meane while, good *Isabella,* cease thy plaints,
Or, at the least, dissemble them awhile:
So shall we sooner finde the practise out,
And learne by whom all this was brought about.
Come, *Isabell,* now let vs take him vp,
They take him vp.

---

44 an] and 1610. Zwischen 45 und 46 erste Interpolation in 1602 u. ff. Qq.; siehe Appendix A, Seite 111. 48 staide] stainde Q - 1602. 50 onely] chiefly 1623, 1633, $D^1$. 51 handkercher Qq.] handkerchief $D^1$—$D^4$. 53 those] thoss Q, those 1594, 1599, these 1602—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 54 reuenge 1623, 1633] reueng'd Q. 1615, 1618, reuengde 1594, 1599, reuengd 1602—1610. Von neueren Ausgaben lesen H, $D^2$—$D^3$, M reveng'd, $D^1$, $D^4$, T revenge. 56 sorrowes 1618—1633, $D^1$. 64 *Isabella* 1602, 1603, 1615—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$, *Isaeblla* 1610. let vs] lets 1602, 1610, let's 1603, 1615—1633, $D^1$, $D^2$ $D^3$.

And beare him in from out this cursed place.
Ile say his dirge; singing fits not this case.
*O aliquis mihi quas pulchrum ver educat herbas,*
*Hiero.* sets his brest vnto his sword.
*Misceat, & nostro detur medicina dolori;*
*Aut, si qui faciunt annorum obliuia, succos*
*Prebeat; ipse metam magnum quaecunque per orbem*
*Gramina Sol pulchras effert in luminis oras;*
*Ipse bibam quicquid meditatur saga veneni,*
*Quicquid & herbarum ui cæca nenia nectit:*
*Omnia perpetiar, lethum quoque, dum semel omnis*
*Noster in extincto moriatur pectore sensus. —*
*Ergo tuos oculos nunquam (mea vita) videbo,*
*Et tua perpetuus sepeliuit lumina somnus?*
*Emoriar tecum: Sic, sic iuuat ire sub vmbras. —*
*Attamen absistam properato cedere letho,*
*Ne mortem vindicta tuam tam nulla sequatur.*
Heere he throwes it from him and beares the body away.

---

66 not] on 1618—1633. this] his A. 67 *ver] var* Q. *educet* Q—1602, 1610, M. 68 *nostro] nostra* A. *medician* 1599—1603, 1615—1623. 69 *annum* alle Qq., $D^1$. *oblimia* alle Qq., $D^1$. 70 *metum* alle Qq., $D^1$, $D^2$—$D^3$. *magnum* Q, 1618—1633 (*magnum* 1594—1615, $D^1$—T). *quicunque* alle Qq., $D^1$. 71 *effert* (Conjectur von Prof. Dr. Traube)] *effecit* alle Qq., $D^1$, *ejecit* H—M. *in luminis* Qq., $D^1$, T] *lucis in* H—M. 72 *bebam* A. *veneri* Q. 73 *herbarum ui cæca] irraui* (*iraui* 1623, *iravi* 1633, $D^1$) *cuecæca* (*crecæca* 1633, $D^1$) alle Qq., $D^1$, *irarum* (*crarum* A, *herbarum* T) *ci cæca* H—T. *nenia* H—T] *menia* alle Qq., $D^1$. 74 pertetiar 1603. *letum* 1594—1603, 1615—1633, $D^1$, *lectum* 1610. 75 *pectora* Q, *pictere* 1610. 76 *oculos* Q, 1618, 1623, M. 78 *Emoriar* r und i etwas weit auseinander 1599, *Emor iar* 1602, *Emorira* 1610, *Emor ira* 1603, 1615—1633, $D^1$. 2tes *sic] f.* 1603. *iuuat] iuuai* 1599, 1602, 1610, *iuua* 1603, 1615—1623, *juva* 1633, *juvat* $D^1$ &c. 79 *absistam] adsistam* $D^2$—$D^3$. *credere* 1610. 80 *vidicta* 1618—1633. *tam] tum* $D^1$—M. *nulla* 1594—1602.

[Scene VI.]

*Andrea.*

Broughtst thou me hether to increase my paine?
I lookt that *Balthazar* should haue been slaine:
But tis my freend *Horatio* that is slaine,
And they abuse faire *Bel-imperia,*
*On whom I doted more then all the world,
Because she lou'd me more then all the world.

*Reuenge.*

Thou talkest of haruest, when the corne is greene:
The end is crowne of euery worke well done;
The Sickle comes not till the corne be ripe.
Be still; and ere I lead thee from this place,
Ile shew thee *Balthazar* in heauy case.

---

# Actus Tertius.

[Scene I.]

Enter *Viceroy* of Portingale, *Nobles*, *Alexandro*, *Villuppo.*

*Viceroy.*

Infortunate condition of Kings,
Seated amidst so many helpeles doubts!
First, we are plast vpon extreamest height,
And oft supplanted with exceeding *hate,
But euer subiect to the wheele of chance;
And at our highest neuer ioy we so
As we both doubt and dread our ouerthrow.

---

Scene VI. 3 tis] it's $D^1$, $D^2$—$D^3$. 5 On] Or Q. *On* 1594. On 1599 etc. 7 of] of the 1618—1633, $D^1$. 8 crowne] growne 1599—1633, crown $D^1$ etc.

Akt III, Scene I. Bühnenweisung: *Viceroy*] *Victory* 1594, *the Viceroy* H, $D^4$. *Portugall* 1633. 1 *Vnfortunate* $D^1$, $D^2$, A. of] of great $D^1$, $D^2$, A. 2 amidst] among 1623, 1633, amongst $D^1$. 4 hate] heat Q, 1594.

So striueth not the waues with sundry winds
As fortune toyleth in the affaires of kings,
That would be feard, yet feare to be beloued.
Sith feare or loue to Kings is flatterie.
For instance, Lordings, look vpon your King.
By hate depriued of his dearest sonne,
The onely hope of our successiue line.
*Nob.* I had not thought that *Alexandros* hart
Had beene enuenomde with such extreame hate:
But now I see that words haue seuerall workes,
And theres no credit in the countenance.
*Vil.* No; for, my Lord, had you behelde the traine
That fained loue had coloured in his lookes.
When he in campe consorted *Balthazar*:
Farre more inconstant had you thought the Sunne,
That howerly coasts the center of the earth.
Then *Alexandros* purpose to the Prince.
*Vice.* No more, *Villuppo:* thou hast said enough,
And with thy words thou slaiest our wounded
thoughts.
Nor shall I longer dally with the world,
Procrastinating *Alexandros* death:
Goe some of you, and fetch the traitor forth,
That, as he is condemned, he may dye.

Enter *Alexandro*, with a Nobleman and Halberts.

*Nob.* In such extreames will nought but patience serue.
*Alex.* But in extreames what patience shall I vse?
Nor discontents it me to leaue the world,
With whome there nothing can preuaile but wrong.
*Nob.* Yet hope the best.
*Alex.* Tis Heauen is my hope:

---

12 lordlings $D^1$, $D^2$ $D^3$. your] our 1615, 1618. 14 line] liue 1602, liues 1610 1633, lives $D^1$. 20 love, and colour'd $D^4$. 21 consorted] conforted 1633, comforted $D^1$, $D^4$. 26 woundest 1623, 1633.

As for the earth, it is too much infect
To yeeld me hope of any of her mould.
*Vice.* Why linger ye? bring forth that daring feend.
And let him die for his accursed deed.
*Alex.* Not that I feare the extremitie of death —
For Nobles cannot stoop to seruile feare —
Doo I. O King, thus discontented liue.
But this, O this, torments my labouring soule,
That thus I die suspected of a sinne,
Whereof, as heauens haue knowne my secret thoughts,
So am I free from this suggestion.
*Vice.* No more, I say! to the tortures! when?
Binde him, and burne his body in those flames,
They binde him to the stake.
That shall prefigure those vnquenched fiers
Of Phlegiton, prepared for his soule.
*Alex.* My guiltles death will be aueng'd on thee!
On thee, *Villuppo*, that hath malisde thus,
Or for thy meed hast falsely me accusde.
*Vil.* Nay, *Alexandro*, if thou menace me,
Ile lend a hand to send thee to the lake
Where those thy words shall perish with thy workes:
Iniurious traitour! monstrous homicide!

Enter *Embassadour*.

*[Em.]* Stay, hold a while;
And heer — with pardon of his Maiestie —
Lay hands vpon *Villuppo*.
*Vice.* Embassadour,
What news hath vrg'd this sodain ent[e]rance?

---

36 infect'd 1610, infected 1615—1633, $D^1$. 38 feend Q] frind 1594, friend 1599–1615 (fiend 1618—1633, $D^1$ etc.). 47 to] [but] to $D^4$. when] with him $D^1$, $D^2$—$D^4$. 50 *Phlegiton* 1599, 1602. *Peligon* 1603. 53 for] of 1615—1633, $D^1$. accusde Q. 58 *Em.* steht nur in 1610—33. (1623, 1633 *Emb.*).

*Em.* Know, soueraigne L[ord], that *Balthazar* doth liue.
*Vice.* What saiest thou? liueth *Balthazar* our sonne?
*Em.* Your highnes sonne, L[ord] *Balthazar,* doth liue:
And, well intreated in the Court of Spaine,
Humbly commends him to your Maiestie.
These eies beheld — and these my followers —:
With these, the letters of the Kings commends
Giues him Letters.
Are happie witnesses of his highnes health.
The King lookes on the letters, and proceeds.
*Vice.* "Thy sonne doth liue, your tribute is receiu'd;
Thy peace is made, and we are satisfied.
The rest resolue vpon as things proposde
For both our honors and thy benefite."
*Em.* These are his highnes farther articles.
He giues him more Letters.
*Vice.* Accursed wretch, to intimate these ills
Against the life and reputation
Of noble *Alexandro!* — Come, my Lord:
Vnbinde him! —
Let him vnbinde thee, that is bound to death,
To make a quitall for thy discontent.
They vnbinde him.
*Alex.* Dread Lord, in kindenes you could do no lesse,
Vpon report of such a damned fact:
But thus we see our innocence hath sau'd

---

62 L. für Lord steht in Q: ein undeutliches L., das wie I. aussieht, in 1594; I 1599—1618. soueraigne Lord] my Soueraigne 1623, 1633, my sovereign $D^1$. 68 these letters $D^1$. commends] so Q und 1594 (letzterer Druck mit undeutlichem s, das wie e aussieht): commende 1599—1618, commend 1623, 1633. 69 witnesse 1618—1633. witness $D^1$—$D^4$. Bühnenweisung: letters] letter $D^1$, $D^2$, $D^3$, Letter A. Vers 70—73 cursiv 1602—1633. $D^1$—$D^2$, $D^3$, $D^4$. 74 further 1610—1633. Bühnenweisung: He] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$—$D^4$. 83 thus] this 1603. ‖ innocency 1594, 1623, 1633. innocencie 1599—1618.

The hopeles life which thou, *Villuppo,* sought
By thy suggestions to haue massacred.
*Vice.* Say, false *Villuppo,* wherefore didst thou thus
Falsly betray Lord *Alexandros* life?
Him whom thou knowest that no vnkindenes els,
But euen the slaughter of our deerest sonne,
Could once haue moued vs to haue misconceaued.
*Alex.* Say, trecherous *Villuppo,* tell the King —:
Or wherein hath *Alexandro* vsed thee ill?
*Vil.* Rent with remembrance of so foule a deed,
My guiltie soule submits me to thy doome:
For not for *Alexandros* iniuries,
But for reward and hope to be preferd,
Thus haue I shamelesly hazarded his life.
*Vice.* Which, villaine, shalbe ransomed with thy deeth —:
And not so meane a torment as we heere
Deuisde for him who, thou saidst, slew our sonne,
But with the bitterest torments and extreames
That may be yet inuented for thine end.
*Alex.* seemes to intreat.
Intreat me not; goe, take the traitor hence:
Exit *Vil.*
And, *Alexandro,* let vs honor thee
With publique notice of thy loyaltie. —
To end those things articulated heere
By our great L[ord], the mightie king of Spaine,
We with our councell will deliberate.
Come, *Alexandro,* keepe vs company.
*Exeunt.*

---

87 *Alexandrinoes* 1615. 90 once haue] never once 1633, ever D¹. 92 Or] *fehlt* D⁴, T. 94 guiltie] guiltlesse 1602, gultie 1603, guiltfull 1610–1633, D¹. 100 Deuise 1603. 102 That] Thay H. 107 Lord] L. in Q 1610, 1618, Lord 1615, 1623, 1633.

[Scene II.]

Enter *Hieronimo.*

*Hiero.* Oh eies! no eies, but fountains fraught with teares;
Oh life! no life, but liuely fourme of death:
Oh world! no world, but masse of publique wrongs,
Confusde and filde with murder and misdeeds!
Oh sacred heauens! if this vnhallowed deed,
If this inhumane and barberous attempt,
If this incomparable murder thus
Of mine, but now no more my sonne,
Shall vnreueald and vnreuenged passe,
How should we tearme your dealings to be iust,
If you vniustly deale with those that in your iustice trust?
The night, sad secretary to my mones,
With direfull visions wake[s] my vexed soule,
And with the wounds of my distresfull sonne
Solicite[s] me for notice of his death.
The ougly feends do sally forth of hell,
And frame my steps to vnfrequented paths,
And feare my hart with fierce inflamed thoughts.
The cloudie day my discontents records,
Early begins to regester my dreames
And driue me forth to seeke the murtherer.
Eies, life, world, heauens, hel, night and day,
See, search, shew, send some man, some meane, that may —

A Letter falleth.

Whats heere? a letter? tush! it is not so! —
A letter written to *Hieronimo!* Red incke.

---

Scene II. 5 Heauen 1618—1633, heav'n D¹. vnhollowed 1610. 6 vnhumane 1623, unhumane 1633, and] *f.* D¹. 7 incompaeable Q 13 wakes D¹, D²—D⁴, T] make 1594, 1599; *alle anderen Qq.* wake, ebenso H, M. 15 Solicite *alle Qq.*, M, Solicit H, Solicits *die übrigen Ausgaben.* 18 feare] sear D¹. 19 Discontent 1618—1633, D¹. 21 driue] drives D¹, D²—D⁴. murderer 1602—1633, D¹—D⁴. 23 meane] man D¹.

"For want of incke receiue this bloudie writ:
Me hath my haples brother hid from thee:
Reuenge thy selfe on *Balthazar* and him:
For these were they that murd[e]red thy Sonne.
*Hieronimo,* reuenge *Horatios* death,
And better fare then *Bel-imperia* doth!"
What meanes this vnexpected miracle?
My Sonne slaine by *Lorenzo* and the Prince!
What cause had they *Horatio* to maligne?
Or what might mooue thee, *Bel-imperia,*
To accuse thy brother, had he beene the meane?
*Hieronimo,* beware! — thou art betraide.
And to intrap thy life this traine is laide.
Aduise thee therefore, be not credulous:
This is deuised to endanger thee,
That thou, by this, *Lorenzo* shouldst accuse;
And he, for thy dishonour done, should draw
Thy life in question and thy name in hate.
Deare was the life of my beloued Sonne,
And of his death behoues me be reueng'd:
Then hazard not thine owne, *Hieronimo.*
But liue t' effect thy resolution.
I therefore will by circumstances trie
What I can gather to confirme this writ;
And harkning neere the Duke of Castiles house,
Close, if I can, with *Belimperia,*
To listen more, but nothing to bewray.

---

26 Vor der Zeile steht *Bel.* in Q 1599 (*fehlt* 1602—1633). 26—31 cursiv in 1602—1633. $D^1$—$D^4$. 29 these] those 1615—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. Zeile 30 eingerückt in 1594. 31 fare] *farre* 1602—1618, *far* 1633, $D^1$—$D^4$ (fare Q, 1594, 1599, 1623). 32 Vor der Zeile steht *Hiero.* in Q—1599 (*fehlt* 1602—1633). 36 meane] man $D^1$. 42 thy] the $D^1$, $D^2$—$D^3$. 45 reueng'd] aueng'd M. 49 can] gan 1594. 50 harkning] harken 1610—1618, hearken 1623, 1633, $D^1$. 52 betray 1603.

Enter *Pedringano.*

Now, *Pedringano!*

*Ped.* Now, *Hieronimo!*

*Hiero.* Wheres thy Lady?

*Ped.* I know not; heers my Lord.

Enter *Lorenzo.*

*Lor.* How now, whose this? *Hieronimo?*

*Hiero.* My Lord —

*Ped.* He asketh for my Lady *Bel-imperia.*

*Lor.* What to doo, *Hieronimo?* The Duke, my father, hath,
Vpon some disgrace, a while remoou'd her hence;
But if it be ought I may enforme her of,
Tell me, *Hieronimo,* and ile let her know it.

*Hiero.* Nay, nay, my Lord, I thank you; it shall not need.
I had a sute vnto her, but too late,
And her disgrace makes me vnfortunate.

*Lor.* Why so, *Hieronimo?* vse me.

*Hiero.* Oh no, my Lord; I dare not; it must not be;
I humbly thank your Lordship.

*Lor.* Why then, farewell.

*Hiero.* My griefe no hart, my thoughts no tung can tell.
*Exit.*

*Lor.* Come hither, *Pedringano,* seest thou this?

*Ped.* My Lord, I see it, and suspect it too.

*Lor.* This is that damned villain *Serberine,*
That hath, I feare, reuealde *Horatios* death.

*Ped.* My Lord. he could not, twas so lately done;
And since, he hath not left my company.

*Lor.* Admit he haue not, his conditions such
As feare or flattering words may make him false.
I know his humour, and therewith repent

---

53 In den Qq. und D¹—M steht *Hiero.* vor (oder über) der Zeile. 54 thy] my 1603. 57 doo] de 1615. 59 it] *fehlt* D²—D³. Vers 65 und die erste Hälfte von 66 (bis *Lordship*) fehlen in 1602 ff; dafür Interpolation B, Seite 113. 67 thoughts] thought 1615—1633, D¹.

That ere I vsde him in this enterprise.
But, *Pedringano*, to preuent the worst,
And cause I know thee secret as my soule,
Heere, for thy further satisfaction, take thou this,
Giues him more golde.
And harken to me — thus it is deuisde:
This night thou must (and, prethee, so resolue)
Meet *Serberine* at S[aint] **Luigis* Parke —
Thou knowest tis heere hard by behinde the house —
There take thy stand, and see thou strike him sure:
For dye he must, if we do meane to liue.

*Ped.* But how shall *Serberine* be there, my Lord?

*Lor.* Let me alone; ile send to him to meet
The Prince and me, where thou must doe this deed.

*Ped.* It shalbe done, my L[ord], it shall be done;
And ile goe arme my selfe to meet him there.

*Lor.* When things shall alter, as I hope they wil,
Then shalt thou mount for this: thou knowest my minde.
Exit *Ped.*

*Che le Ieron!*

Enter *Page.*

*Page.* My Lord?

*Lor.* Goe, sirra,
To *Serberine*, and bid him forthwith meet

---

80 farther $D^1$, $D^2$—$D^3$. thou] thee 1623, 1633, $D^1$. 81 is deuisde: Q, 1603] is disguisde: 1594, 1599: is disguisde. 1602; is, disguisde 1610; is: disguis'd, 1618; is: disguisde 1615, 1623, 1633, $D^1$. 83 *Luigis* M. T] *Lingis* Q—1603, *Linges* 1610, *Leuges* 1615, 1618, *Luges* 1623, 1633, Luge's $D^1$, *Lingis'* H, $D^4$, Lingis' $D^2$ - $D^3$. 90 L.] Lord 1602—1633. 93 thou Q. 94 *Che le Ieron.* Enter *Page* (in einer Zeile) 1594—1610. *Che le Ieron.* Exit *Pedringano* (in einer Zeile) 1615—1633, $D^1$—$D^4$. *Ieron*/ *leron* 1615—1633, $D^1$, *Jeron* H. $D^4$, *jeron* $D^2$—$D^3$.

The Prince and me at *S[aint] *Luigis* Parke.
Behinde the house; this euening, boy!

*Page.* I goe, my Lord.

*[Lor.]* But, sirra, let the houre be eight a clocke:
Bid him not faile.

*Page.* I flye, my Lord.

*Exit.*

*Lor.* Now to confirme the complot thou hast cast
Of all these practises, Ile spread the watch,
Vpon precise commandement from the king,
Strongly to guard the place where *Pedringano*
This night shall murder haples *Serberine.*
Thus must we worke that will auoide distrust:
Thus must we practise to preuent mishap,
And thus one ill another must expulse.
This slie enquiry of *Hieronimo*
For *Bel-imperia* breeds suspition,
And this suspition boads a further ill.
As for my selfe, I know my secret fault,
And so doe they; but I haue dealt for them:
They that for coine their soules endangered,
To saue my life for coyne shall venture theirs:
And better its that base companions dye,
Then by their life to hazard our good haps.
Nor shall they liue, for me to feare their faith:
Ile trust my selfe, my selfe shalbe my freend;
For dye they shall, slaues are ordeind to no other end.

*Exit.*

---

96 *Luigis]* genau wie oben in Zeile 83 (nur hat 1618 hier *Luges*). 98 *Lor.* fehlt Q 1599; steht 1602—1633. 105 **Thus**] This 1594—1618. 108 enquiry] iniquity 1603. 110 **farther** $D^1$, $D^2$—$D^3$. 115 its] tis 1599—1633, M, 'tis $D^1$ - $D^4$. 119 to] for 1594—1633, $D^1$.

[Scene III.]

Enter *Pedringano* with a Pistoll.

Now, *Pedringano*, bid thy pistoll holde,
And holde on, Fortune! once more fauour me;
Giue but successe to mine attempting spirit,
And let me shift for taking of mine aime.
Heere is the golde: this is the golde proposde;
It is no dreame that I aduenture for,
But *Pedringano* is possest thereof.
And he that would not straine his conscience
For him that thus his liberall purse hath stretcht,
Vnworthy such a fauour may he faile,
And, wishing, want, when such as I preuaile.
As for the feare of apprehension,
I know, if need should be, my noble Lord
Will stand betweene me and ensuing harmes;
Besides, this place is free from all suspect:
Heere therefore will I stay and take my stand.

Enter the watch.

1. I wonder much to what intent it is
That we are thus expresly chargde to watch.
2. Tis by commandement in the Kings own name.
3. But we were neuer wont to watch and ward
So neere the Duke, his brothers, house before.
2. Content your selfe, stand close, theres somewhat int.

Enter *Serberine*.

*Ser.* Heere, *Serberine*, attend and stay thy pace;
For heere did *Don Lorenzos* Page appoint
That thou by his command shouldst meet with him.
How fit a place — if one were so disposde —
Me thinks this corner is to close with one.

---

Scene III. Vor Zeile 1 steht *Ped.* in 1602—1633 und den neueren Ausgaben. 9 hath] had $D^1$, $D^2$—$D^3$. 20 and] nor 1594—1633, $D^1$. 21 brothers] *fehlt* 1602—1633. $D^1$. his brothers house] *f.* 1603. 27 to] so $D^1$.

*Ped.* Heere comes the bird that I must ceaze vpon:
Now, *Pedringano,* or neuer, play the man!
*Ser.* I wonder that his Lordship staies so long,
Or wherefore should he send for me so late.
*Ped.* For this, *Serberine!* — and thou shalt ha'te.
Shootes the Dagge.
So, there he lyes: my promise is performde.
The Watch.
1. Harke, Gentlemen! this is a Pistol shot.
2. And heeres one slaine; — stay the murderer!
*Ped.* Now by the sorrowes of the soules in hell,
He striues with the watch.
Who first laies hand on me, ile be his Priest!
3. Sirra, confesse, and therein play the Priest.
Why hast thou thus vnkindely kild the man?
*Ped.* Why, because he walkt abroad so late.
3. Come, sir, you had bene better kept your bed
Then haue committed this misdeed so late.
2. Come, to the Marshals with the murderer!
1. On to *Hieronimos!* — helpe me heere
To bring the murdred body with vs too.
*Ped.* *Hieronimo?* carry me before whom you will:
What ere he be, ile answere him and you:
And doe your worst, for I defie you all.
*Exeunt.*

[Scene IV.]

Enter *Lorenzo* and *Balthazar.*

*Bal.* How now, my Lord, what makes you rise so soone?
*Lor.* Feare of preuenting our mishaps too late.
*Bal.* What mischiefe is it that we not mistrust?

---

31 should he] he should 1603. 32 Bühnenweisung: the Dagge] *Ser.* D¹. 33 The Watch] fehlt H, D⁴. 37 hand] hands 1610, D⁴, hold 1615—1633, D¹, D²—D³. 41 bene] *fehlt* D²—D³. 43 Marshall 1618—1633, marshal D¹. 44 *Hieronimo* 1610—1633, D¹. 46 Hieronimo's D²—D³.

*Lor.* Our greatest ils we least mistrust, my Lord,
And in-expected harmes do hurt vs most.
*Bal.* Why, tell me, *Don Lorenzo*, tell me, man,
If ought concernes our honour and your owne.
*Lor.* Nor you, nor me, my Lord, but both in one:
For I suspect — and the presumptions great —
That by those base confederates in our fault
Touching the death of *Don Horatio,*
We are betraide to olde *Hieronimo.*
*Bal.* Betraide, *Lorenzo?* tush! it cannot be.
*Lor.* A guiltie conscience, vrged with the thought
Of former euils, easily cannot erre:
I am perswaded — and diswade me not —
That als reuealed to *Hieronimo.*
And therefore know that I haue cast it thus: —
*[Enter Page.]*
But heeres the Page. How now? what newes with thee?
*Page.* My Lord, *Serberine* is slaine.
*Bal.* Who? *Serberine*, my man?
*Page.* Your Highnes man, my Lord.
*Lor.* Speak, *Page*, who murdered him?
*Page.* He that is apprehended for the fact.
*Lor.* Who?
*Page.* Pedringano.
*Bal.* Is *Serberine* slaine, that lou'd his Lord so well?
Iniurious villaine, murderer of his freend!
*Lor.* Hath *Pedringano* murdered *Serberine?*
My Lord, let me entreat you to take the paines
To exasperate and hasten his reuenge

---

Scene IV. 5 in expected Q, 1594, 1610—1618, inexpected 1599—1603, vnexpected 1623, unexpected 1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 8 *Erstes* Nor] Not 1602—1633, $D^1$. 18 *Enter Page* nur in 1615—1633 und den neueren Ausgaben. 21 *Lor.*/ *Hor.* 1594, 1599. 24 Is] I, 1610—1633, Ay! $D^1$. 25 Iurious 1594, 1599.

With your complaints vnto my L[ord] the King.
This their dissention breeds a greater doubt.

*Bal.* Assure thee, *Don Lorenzo,* he shall dye,
Or els his Highnes hardly shall deny.
Meane while ile haste the Marshall Sessions:
For die he shall for this his damned deed.

Exit *Balt.*

*Lor.* Why so, this fits our former pollicie,
And thus experience bids the wise to deale.
I lay the plot: he prosecutes the point;
I set the trap: he breakes the worthles twigs,
And sees not that wherewith the bird was limde.
Thus hopefull men, that meane to holde their owne.
Must look like fowlers to their dearest freends.
He runnes to kill whome I haue holpe to catch,
And no man knowes it was my reaching fatch.
Tis hard to trust vnto a multitude,
Or any one, in mine opinion,
When men themselues their secrets will reueale.

Enter a messenger with a letter.

Boy —

*Page.* My Lord?

*Lor.* Whats he?

*Mes.* I haue a letter to your Lordship.

*Lor.* From whence?

*Mes.* From *Pedringano* that's imprisoned.

*Lor.* So, he is in prison then?

*Mes.* I, my good Lord.

---

29 my] the 1594, 1599. || L.] Lord 1615–1633. 33 ile haste] I haste $D^1$,$D^2$—$D^3$. 38 worthles] worthies 1603. 40 popefull 1594. 42 holpe Q, 1610—1618] hope 1594–1603, 1623, 1633, $D^1$. 43 fatch] fetch 1623, 1633, $D^1$—$D^4$, T. 46 themselues Q. 47 Die Qq. haben *Lor.* vor Boy: ebenso $D^1$, $D^2$—$D^3$, M. || *Page.*] *Mes.* 1610, 1615. 50 in prison] imprisoned 1602—1633. imprison'd $D^1$.

*Lor.* What would he with vs? — He writes vs heere
To stand good L[ord], and help him in distres.
Tell him I haue his letters, know his minde:
And what we may, let him assure him of.
Fellow, be gone; my boy shall follow thee.
*Exit Mes.*
This works like waxe: yet once more try thy wits. —
Boy, goe, conuay this purse to *Pedringano;*
Thou knowest the prison, closely giue it him,
And be aduisde that none be there about:
Bid him be merry still, but secret;
And though the Marshall sessions be to day,
Bid him not doubt of his deliuerie.
Tell him his pardon is already signde.
And thereon bid him boldely be resolued:
For, were he ready to be turned off —
As tis my will the vttermost be tride —
Thou with his pardon shalt attend him still.
Shew him this boxe, tell him his pardons int:
But opent not, and if thou louest thy life;
But let him wisely keepe his hopes vnknowne:
He shall not want while *Don Lorenzo* liues.
Away!
*Page.* I goe, my Lord, I runne.
*Lor.* But, sirra, see that this be cleanely done.
Exit *Page.*
Now stands our fortune on a tickle point,
And now or neuer ends *Lorenzos* doubts.
One onely thing is vneffected yet.

---

52 To — distres] cursiv in 1602 - 1633, D¹ D⁴. stand] *send* D¹. L.] so alle Quartos und H; aufgelöst zu *Lorenzo* D¹, D² - D³, lord D⁴, M, T. distres.] *distres.* &c. 1602—1633, D¹, D² - D³. 61 Marshals 1602 - 1633 (Marshials 1615, 1618), marshal's D¹. 73 Exit *Page* hinter Vers 72 in 1618 - 1633, D¹ — D³. 74 tickle] ticklish D¹. 75 end D³—D⁴. 77 see] fee 1602; auch in H sieht das s einem f sehr ähnlich.

And thats to see the Executioner.
But to what end? I list not trust the Aire
With vtterance of our pretence therein,
For feare the priuie whispring of the winde
Conuay our words amongst vnfreendly eares,
That lye too open to aduantages.
*E quel che voglio Io, nessun lo sa;*
*Intendo io: quel mi bastarà.*

*Exit.*

[Scene V.]

Enter *Boy,* with the Boxe.

My Maister hath forbidden me to looke in this box: and, by my troth, tis likely, if he had not warned me, I should not haue had so much idle time; for wee mens-kinde, in our minoritie, are like women in their vncertaintie: that they are most forbidden, they wil soonest attempt: so I now. — By my bare honesty, heeres nothing but the bare emptie box: were it not sin against secrecie, I would say it were a peece of gentlemanlike knauery. I must goe to *Pedringano,* and tell him his pardon is in this boxe — nay, I would haue sworne it, had I not seene the contrary. — I cannot choose but smile to thinke how the villain wil flout the gallowes, scorne the audience, and descant on the hangman — and al presuming of his pardon from hence. Wilt not be an odde ieste for me to stand and grace euery iest he makes, pointing my finger at this boxe, as who would say: "Mock on, heers thy warrant". Ist not a scur-

78 I list not] list not 1618, list not to 1623, 1633, D¹. 80 whisering 1615, 1618. 83 *E/ Et* alle Qq., D¹, D² D³, M. *che/ que* Qq., D¹. *Io/ Io* Q. *Il* 1594–1615, *il* 1618–1633, D¹. *nessum* 1633, D¹. *lo/ Io* alle Qq., D¹. 84 *io/ jo* D¹. *quel/ quel che* M. *bassara* Q—1603, 1615—1633, D¹, *bessara* 1610, *bastara* H—D⁴, *bastera* M, *basterà* T.

Scene V. 1 *Boy.* steht vor der Zeile in 1615—1633, D¹—D⁴, T. 2 troth] honesty 1615—1633, D¹. 3 mens-kinde] Men-kind 1618 bis 1633, menkind D¹. 6 *Erstes* bare] *f.* D¹. honesty] credite 1615, 1618, credit 1623, 1633, D¹. 15 would] should 1602—1633, D¹.

uie iest that a man should iest himself to death? Alas, poore *Pedringano!* I am in a sorte sorie for thee; but if I should be hanged with thee, I cannot weep.

*Exit.*

[Scene VI.]

Enter *Hieronimo* and the *Deputie.*

*Hiero.* Thus must we toyle in other mens extreames,
That know not how to remedie our owne;
And doe them iustice, when vniustly we,
For all our wrongs, can compasse no redresse.
But shall I neuer liue to see the day
That I may come, by iustice of the heauens,
To know the cause that may my cares allay?
This toyles my body, this consumeth age,
That onely I to all men iust must be,
And neither Gods nor men be iust to me.

*Dep.* Worthy *Hieronimo,* your office askes
A care to punish such as doe transgresse.

*Hiero.* So ist my duety to regarde his death
Who, when he liued, deserued my dearest blood.
But come, for that we came for: lets begin:
For heere lyes that which bids me to be gone.

Enter *Officers, Boy,* and *Pedringano,* with a letter in his hand, bound.

*Depu.* Bring forth the Prisoner, for the Court is set.

*Ped.* Gramercy, boy: but it was time to come!
For I had written to my Lord anew —
A neerer matter, that concerneth him,
For feare his Lordship had forgotten me.

---

17 *Erstes* I| *f.* 1633. 18 cannot] could not 1615–1633, $D^1$. *Exit] fehlt* H, A, $D^4$.

Scene VI. 6 by—heauens] zwischen Klammern in Q—1599: erste Klammer vor *of* in 1602—1633 (zweite überall richtig nach heauens). 10 nor] not 1603. be iust] be I iust 1602. 18 Gramercy by $D^3$.

But sith he hath remembred me so well —
Come, come, come on, when shall we to this geere?
*Hiero.* Stand forth, thou monster, murderer of men.
And heere, for satisfaction of the world.
Confesse thy folly, and repent thy fault:
For ther's thy place of execution.
*Ped.* This is short worke: well, to your Marshallship
First I confesse — nor feare I death therfore —:
I am the man, twas I slew *Serberine*.
But, sir, then you think this shalbe the place
Where we shall satisfie you for this geare?
*Depu.* I, *Pedringano*.
*Ped.* Now I think not so.
*Hiero.* Peace, impudent: for thou shalt finde it so:
For blood with blood shall, while I sit as iudge,
Be satisfied, and the law dischargde.
And though my selfe cannot receiue the like,
Yet will I see that others haue their right.
Dispatch: the faults approued and confest,
And by our law he is condemnd to die.
*Hang[man].* Come on, sir: are you ready?
*Ped.* To doo what, my fine officious knaue?
*Hang.* To goe to this geere.
*Ped.* O sir, you are to forward: thou wouldst faine furnish me with a halter, to disfurnish me of my habit.
So I should goe out of this geere, my raiment, into that geere, the rope.
But, Hangman, now I spy your knauery, ile not change without boot, thats flat.
*Hang.* Come, Sir.
*Ped.* So, then, I must vp?

---

27 thy] the 1618–1633, D¹. 33 Now] No 1615–1633, D¹. 38 other 1602–1615. 39 faults] fault 1602–1633, fault's D¹ etc. 40 And] Hnd Q. Nach Zeile 40 haben die Qq. 1615—1633, sowie D¹—D⁴ die Bühnenweisung *Enter Hangman*. 41 sir] sit Q. 48 your] you 1633.

*Hang.* No remedie.
*Ped.* Yes, but there shalbe for my comming downe.
*Hang.* Indeed, heers a remedie for that.
*Ped.* How? be turnd off?
*Hang.* I, truely; come, are you ready? I pray, sir, dispatch; the day goes away.
*Ped.* What, doe you hang by the howre? if you doo, I may chance to break your olde custome.
*Hang.* Faith, you haue reason; for I am like to break your yong neck.
*Ped.* Dost thou mock me, hangman? pray God, I be not preserued to break your knaues pate for this.
*Hang.* Alas, sir! you are a foot too low to reach it, and I hope you will neuer grow so high while I am in the office.
*Ped.* Sirra, dost see yonder boy with the box in his hand?
*Hang.* What, he that points to it with his finger?
*Ped.* I, that companion.
*Hang.* I know him not: but what of him?
*Ped.* Doost thou think to liue till his olde doublet will make thee a new trusse?
*Hang.* I, and many a faire yeere after, to trusse vp many an honester man then either thou or he.
*Ped.* What hath he in his boxe, as thou thinkst?
*Hang.* Faith, I cannot tell, nor I care not greatly. Me thinks you should rather hearken to your soules health.
*Ped.* Why, sirra Hangman, I take it that that is good for the body is likewise good for the soule: and it may be, in that box is balme for both.

---

53 my] *fehlt* 1594—1633, D¹. 54 here is D⁴. 55 be] to be 1615—1633, D¹, D²—D³. 56 pray] pray you 1594—1633, D¹—D⁴. 60 reason] no reason 1599—1633, D¹. 65 whils 1615, 1618, whiles 1623, 1633. 67 the] tbe Q. 71 Doulet 1615. 76 Me thinke 1599, 1602. 79 that that] that what D¹, D²—D³. 81 that] the 1603.

*Hang.* Wel, thou art euen the meriest peece of mans flesh that ere gronde at my office doore!

*Ped.* Is your roaguery become an office, with a knaues name?

*Hang.* I, and that shall all they witnes that see you seale it with a theeues name.

*Ped.* I prethee, request this good company to pray with me.

*Hang.* I, mary, sir, this is a good motion: my maisters, you see heers a good fellow.

*Ped.* Nay, nay, now I remember me, let them alone till some other time; for now I haue no great need.

*Hiero.* I haue not seen a wretch so impudent!
O monstrous times, where murders set so light.
And where the soule that should be shrinde in heauen
Solelie delights in interdicted things,
Still wandring in the thornie passages
That intercepts it selfe of hapines.
Murder! O bloudy monster! God forbid
A fault so foule should scape vnpunished.
Dispatch, and see this execution done! —
This makes me to remember thee, my sonne.
Exit *Hiero.*

*Ped.* Nay, soft, no hast.

*Depu.* Why, wherefore stay you? haue you hope of life?

*Ped.* Why, I!

*Hang.* As how?

*Ped.* Why, Rascall, by my pardon from the King.

*Hang.* Stand you on that? then you shall off with this.
He turnes him off.

*Depu.* So, Executioner; — conuay him hence;
But let his body be vnburied:

---

83 ere] euer 1603, 1623, ever 1633, $D^1$–$D^4$. 86 they] the 1594. 1599. 88 with] for 1602—1633, $D^1$. 101 this] the 1594—1633, $D^1$.

Let not the earth be choked or infect
With that which *heauen contemnes, and men neglect.
*Exeunt.*

[Scene VII.]

*Enter Hieronimo.*

Where shall I run to breath abroad my woes,
My woes whose weight hath wearied the earth?
Or mine exclaimes, that haue surcharged the aire
With ceasles plaints for my deceased sonne?
The blustring winds, conspiring with my words,
At my lament haue moued the leaueles trees,
Disroabde the medowes of their flowred greene,
Made mountains marsh with spring tides of my teares,
And broken through the brazen gates of hell.
Yet still tormented is my tortured soule
With broken sighes and restles passions,
That winged mount; and, houering in the aire,
Beat at the windowes of the brightest heauens,
Solliciting for iustice and reuenge:
But they are plac't in those imperiall heights,
Where, countermurde with walles of diamond,
I finde the place impregnable; and they
Resist my woes, and giue my words no way.

Enter Hangman with a Letter.

*Hang.* O Lord, sir! God blesse you, sir! the man, sir.
*Petergade,* Sir, he that was so full of merrie conceits —
*Hiero.* Wel, what of him?

---

111 heauens Q, Heauens M, heauen 1594 etc. contemnes] contemne 1623, condemns $D^1$, $D^2$—$D^3$.

Scene VII. 1 *Hiero.* vor der Zeile 1603—1633 und die neueren Ausgaben. 4 deceased] rece assed 1615. 8 marsh] march $D^4$. spring tide 1594—1602, springtide 1603, spring-tide 1610—1633. $D^1$. 12 mout 1602. 13 Beat] But 1594—1633, Butt $D^1$. 20 *Petergad* 1618—1633, $D^1$—$D^4$.

*Hang.* O Lord, sir, he went the wrong way; the fellow had a faire commission to the contrary. Sir, heere is his pasport; I pray you, sir, we haue done him wrong.

*Hiero.* I warrant thee, giue it me.

*Hang.* You will stand between the gallowes and me?

*Hiero.* I, I.

*Hang.* I thank your L[ord] worship.

Exit *Hangman.*

*Hiero.* And yet, though somewhat neerer me concernes,
I will, to ease the greefe that I sustaine,
Take truce with sorrow while I read on this.
"*My Lord, I write, as mine extreames requirde,*
*That you would labour my deliuerie:*
*If you neglect, my life is desperate,*
*And in my death I shall reueale the troth.*
*You know, my Lord, I slew him for your sake,*
*And was confederate with the Prince and you;*
*Wonne by rewards and hopefull promises,*
*I holpe to murder* Don Horatio *too.*" —
Holpe he to murder mine *Horatio?*
And actors in th'accursed Tragedie
Wast thou, *Lorenzo? Balthazar* and thou,
Of whom my Sonne, my Sonne deseru'd so well?
What haue I heard? what haue mine eies behelde?
O sacred heauens! may it come to passe
That such a monstrous, and detested deed,
So closely smootherd, and so long conceald,
Shall thus by this be venged or reueald?
Now see I — what I durst not then suspect —

---

29 Bühnenweisung: *Hangmon* Q. 33 write] writ M. *require* 1623, 1633, D¹—D³. 36 *truth* 1623, 1633, D¹, D²—D³. 40 *holpe*] *help'd* D¹, D²—D³. 41 Holpe] Help'd D¹. 42 And actors] an actor D¹. 43 Was't D¹, D²—D³. 49 by] be 1610—1633, D¹. this] thus 1623, 1633, D¹. be venged] reuenged 1610—1633, D¹.

That *Bel-imperias* Letter was not fainde,
Nor fained she, though falsly they haue wrongd
Both her, my selfe, *Horatio,* and themselues!
Now may I make compare, twixt hers and this.
Of euerie accident I neere could finde
Till now, and now I feelingly perceiue
They did what heauen vnpunisht would not leaue.
O false *Lorenzo!* are these thy flattering lookes?
Is this the honour that thou didst my Sonne?
And *Balthazar* — bane to thy soule and me —
Was this the ransome he reseru'd thee for?
Woe to the cause of these constrained warres!
Woe to thy basenes and captiuitie.
Woe to thy birth, thy body and thy soule.
Thy cursed father, and thy conquerd selfe!
And band with bitter execrations be
The day and place where he did pittie thee!
But wherefore waste I mine vnfruitfull words.
When naught but blood will satisfie my woes?
I will goe plaine me to my Lord the King,
And cry aloud for iustice through the Court,
Wearing the flints with these my withered feet:
And either purchase iustice by intreats.
Or tire them all with my reuenging threats.

*Exit.*

[Scene VIII.]

Enter *Isabell* and her Maid.

*Isa.* So that, you say, this hearb, will purge the eye.
And this, the head? —
Ah! — but none of them wil purge the hart!

---

57 would] should 1615—1633. 61 thee for] for thee 1610—1633, $D^1$. 70 will] well M. my] the 1594, 1599.

Scene VIII. Hier beginnt bei H—$D^4$ der vierte Act. Bühnenweisung: *Isabella* 1602—1633, $D^1$—$D^4$, T. 1 the] thy 1599. eye] Eyes 1615, 1618, eyes 1623, 1633, $D^1$.

No, thers no medicine left for my disease,
Nor any phisick to recure the dead.
She runnes lunatick.
*Horatio!* O, wheres *Horatio?*
*Maide.* Good Madam, affright not thus your selfe
With outrage for your sonne *Horatio:*
He sleepes in quiet in the *Elizian* fields.
*Isa.* Why, did I not giue you gownes and goodly things.
Bought you a whistle and a whipstalke too,
To be reuenged on their villanies?
*Maid.* Madame, these humors doe torment my soule.
*Isa.* My soule — poor soule! thou talkes of things
Thou knowst not what: my soule hath siluer wings.
That mounts me vp vnto the highest heauens:
To heauen: I, there sits my *Horatio,*
Backt with a troup of fiery Cherubins,
Dauncing about his newly healed wounds,
Singing sweet hymnes and chaunting heauenly notes:
Rare harmony to greet his innocence,
That dyde, I, dyde a mirrour in our daies.
But say, where shall I finde the men, the murderers.
That slew *Horatio?* whether shall I runne
To finde them out, that murdered my Sonne?
*Exeunt.*

[Scene IX.]

*Bel-imperia* at a window.

*Bel.* What meanes this outrage that is offred me?
Why am I thus sequestred from the Court?
No notice! — shall I not know the cause
Of this my secret and suspitious ils?

---

11 *Zuccites* a] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$, $D^2$ — $D^3$. 14 talkst 1623, 1633, talk'st $D^1$ — $D^4$, T. 16 mount $D^1$ -$D^4$. 18 cherubims $D^1$ - $D^4$. 21 hermony Q. | innocencie 1594 1610, innacencie 1615, innocency 1618 — 1633, $D^1$. 22 *Erstes* dyde] liu'd 1594, liu'd 1599, liude 1602 — 1618, liu'd 1623, liv'd 1633, $D^1$. 23 men] man 1618, Man 1623, 1633.

Scene IX. 4 this] these 1633, $D^1$ —T.

Accursed brother, vnkinde murderer,
Why bends thou thus thy minde to martir me?
*Hieronimo,* why writ I of thy wrongs,
Or why art thou so slacke in thy reuenge?
*Andrea,* O *Andrea!* that thou sawest
Me for thy freend *Horatio* handled thus,
And him for me thus causeles murdered! —
Wel, force perforce, I must constraine my selfe
To patience, and apply me to the time,
Till heauen, as I haue hoped, shall set me free.

Enter *Christophill.*

*Chris.* Come, Madame *Bel-imperia,* this may not be.

*Exeunt.*

[Scene X.]

Enter *Lorenzo, Balthazar,* and the *Page.*

*Lor.* Boy, talke no further; thus farre things goe well.
Thou art *assured that thou sawest him dead?
*Page.* Or els, my Lord, I liue not.
*Lor.* Thats enough.
As for his resolution in his end,
Leaue that to him with whom he soiourns now. —
Heere, take my ring, and giue it *Christophill,*
And bid him let my Sister be enlarg'd,
And bring her hither straight. —

Exit *Page.*

This that I did was for a policie,
To smooth and keepe the murder secret.
Which, as a nine daies wonder, being ore-blowne,
My gentle Sister will I now enlarge.

---

6 bendst 1623, 1633, bend'st $D^1$—$D^4$, T. 7 writ] write 1599—1633, $D^1$. 14 *Christophil(l)* Q—1603, *Christophel(l)* 1610—1633, 15 may] must 1618—1633, $D^1$. *Exeunt.] fehlt* 1615—1633.

Scene X. 1 farther $D^1$. 2 assurde Q. 8 Exit *Page.] fehlt* 1615—1633, $D^1$. 10 murther 1602, 1610. 11 as] at 1594—1602, 1610.

*Bal.* And time, *Lorenzo:* for my Lord the Duke,
You heard, enquired for her yester-night.

*Lor.* Why, and my Lord, I hope you heard me say
Sufficient reason why she kept away;
But thats all one. My Lord, you loue her?

*Bal.* I.

*Lor.* Then in your loue beware; deale cunningly:
Salue all suspitions, onely sooth me vp;
And if she hap to stand on tearmes with vs —
As for her sweet hart, and concealement so —
lest with her gently: vnder fained iest
Are things concealde that els would breed vnrest. —
But heere she comes.
Enter *Bel-imperia.*
Now, Sister —

*Bel.* Sister? — No!
Thou art no brother, but an enemy;
Els wouldst thou not haue vsde thy Sister so:
First, to affright me with thy weapons drawne,
And with extreames abuse my company;
And then to hurry me, like whirlewinds rage,
Amidst a crew of thy confederates,
And clap me vp where none might come at me.
Nor I at any, to reueale my wrongs!
What madding fury did possesse thy wits?
Or wherein ist that I offended thee?

*Lor.* Aduise you better, *Bel-imperia,*
For I haue done you no disparagement;
Vnlesse, by more discretion then deseru'd,
I sought to saue your honour and mine owne.

---

19 Salue] Save A. 24 Vor "Now, Sister" steht *Lor.* in den Qq-D¹ M. 27 weapon D⁴. 31 clap] clapt 1610, 1615, 1623, 1633. 33 wit 1610, 1623, 1633, D¹, witte 1615, 1618.

*Bel.* Mine honour? why, *Lorenzo,* wherein ist
That I neglect my reputation so
As you, or any, need to rescue it?
*Lor.* His highnes and my Father were resolu'd
To come conferre with olde *Hieronimo,*
Concerning certaine matters of estate
That by the Viceroy was determined.
*Bel.* And wherein was mine honour toucht in that?
*Bal.* Haue patience, *Bel-imperia;* heare the rest.
*Lor.* Me (next in sight) as messenger they sent
To giue him notice that they were so nigh:
Now when I came, consorted with the Prince,
And vnexpected, in an Arbour there,
Found *Bel-imperia* with *Horatio* —
*Bel.* How than?
*Lor.* Why then, rememb[e]ring that olde disgrace
Which you for *Don Andrea* had indurde,
And now were likely longer to sustaine
By being found so meanely accompanied,
Thought rather — for I knew no readier meane —
To thrust *Horatio* forth my fathers way.
*Bal.* And carry you obscurely some where els,
Least that his highnes should haue found you there.
*Bel.* Euen so, my Lord? and you are witnesse
That this is true which he entreateth of?
You, gentle brother, forged this for my sake,
And you, my Lord, were made his instruement?
A worke of worth, worthy the noting too!
But whats the cause that you concealde me since?
*Lor.* Your melancholly, Sister, since the newes
Of your first fauourite *Don Andreas* death,
My Fathers olde wrath hath exasperate.

58 knew] know 1599—1633, D[1].

*Bal.* And better wast for you, being in disgrace.
To absent your selfe, and giue his fury place.
*Bel.* But why had I no notice of his ire?
*Lor.* That were to adde more fewell to your fire.
Who burnt like *Aetna* for *Andreas* losse.
*Bel.* Hath not my Father then enquirde for me?
*Lor.* Sister, he hath, and thus excusde I thee.
He whispereth in her eare.
But, *Bel-imperia,* see the gentle prince;
Looke on thy loue, beholde yong *Balthazar,*
Whose passions by thy presence are increast,
And in whose melanchollie thou maiest see
Thy hate, his loue; thy flight, his following thee.
*Bel.* Brother, you are become an Oratour —
I know not, I, by what experience —
Too pollitick for me, past all compare,
Since last I saw you; but content your selfe:
The Prince is meditating higher things.
*Bal.* Tis of thy beauty then that conquers Kings:
Of those thy tresses, *Ariadnes* twines,
Wherewith my libertie thou hast surprisde:
Of that thine iuorie front, my sorrowes map,
Wherein I see no hauen to rest my hope.
*Bel.* To loue and feare, and both at once, my Lord,
In my conceipt, are things of more import
Then womens wits are to be busied with.
*Bal.* Tis I that loue.
*Bel.* Whome?
*Bal.* Bel-imperia.
*Bel.* But I that feare.
*Bal.* Whome?
*Bel.* Bel-imperia.

74 your] the 1602—1633, $D^1$. 75 *Aetne* Q, M. 77 Bühnenweisung: his care 1594, 1599. 82 hate, his] hate is 1618. 89 twines] twins 1615, 1618, $D^1$, $D^2$ -$D^3$, twinnes 1623, 1633. 92 hauen] Heauen 1603.

*Lor.* Feare your selfe?
*Bel.* I, brother.
*Lor.* How?
*Bel.* As those
That, what they loue, are loath and feare to loose.
*Bal.* Then, faire, let *Balthazar* your keeper be.
*Bel.* No, *Balthazar* doth feare as well as we:
*Et tremulo metui pauidum iunxere timorem —*
*Est vanum stolidæ proditionis opus.* *Exit.*
*Lor.* Nay, and you argue things so cunningly,
Weele goe continue this discourse at Court.
*Bal.* Led by the loadstar of her heauenly lookes,
Wends poore, oppressed *Balthazar*,
As ore the mountains walkes the wanderer,
Incertain to effect his Pilgrimage.

*Exeunt.*

[Scene XI.]

Enter two Portingales, and *Hieronimo* meets them.

1. By your leaue, Sir.
*Hiero.* Good leaue haue you — nay, I pray you, goe:
For ile leaue you —: if you can leaue me, so.
2. Pray you, which is the next way to my L[ord] the Dukes?
*Hiero.* The next way from me.
1. To his house, we meane.

99 what] when 1594—1633, D¹. 101 No] *fehlt* 1599—1633, D¹. *doth feare* cursiv in Q. 102 *Et*] *Est* alle Qq., D¹, D²—D³. *me tui* 1599—1633, D¹. *pauidem* 1594—1623, *paridem* 1633. 103 *Est*] *Et* Qq., D¹—M. Exit] *fehlt* T. 109 Uncertain D¹, D²—D³.

Scene XI. Bühnenweisung: Portingales] Portuguese D¹, D²—D³. Zwischen Vers 1 und 2 steht in den Qq. 1602 ff. die dritte Interpolation C; siehe den Anhang, Seite 114. 2 nay] *fehlt* 1610 bis 1633. D¹, D⁴. 3 *Erstes* you] *fehlt* 1610—1633, off D¹ (*off* auch D² bis D³, aber nur in der Angabe der Interpolation; im eigentlichen Text steht richtig *you*). 4 next] *fehlt* 1594—1633, D¹. || Lord 1623, 1633. 5 Personenbezeichnung: 1] 2 in 1610—1633, D¹—D⁴.

*Hiero.* O, hard by: tis yon house that you see.

2. You could not tell vs if his Sonne were there?

*Hiero.* Who, my Lord *Lorenzo?*

1. I, Sir.

He goeth in at one doore and comes out at another.

*Hiero.* Oh, forbeare!

For other talke for vs far fitter were.
But if you be importunate to know
The way to him, and where to finde him out,
Then list to me, and Ile resolue your doubt.
There is a path vpon your left hand side,
That leadeth from a guiltie conscience
Vnto a forrest of distrust and feare —
A darkesome place, and dangerous to passe:
There shall you meet with melancholly thoughts,
Whose balefull humours if you but vpholde,
It will conduct you to dispaire and death —
Whose rockie cliffes when you haue once behelde,
Within a hugie dale of lasting night,
That, kindled with the worlds iniquities,
Doth cast vp filthy and detested fumes —:
Not far from thence where murderers haue built
A habitation for their cursed soules,
There, in a brazen Caldron, fixt by *Ioue,*
In his fell wrath, vpon a sulpher flame,
Your selues shall finde *Lorenzo* bathing him
In boyling lead and blood of innocents.

---

6 you] ye 1602—1618. 8 Bühnenweisung: goeth] goes 1594, *goes* 1599—1633, $D^1$–$D^4$. 10 importune 1610—1623. 18 balefull] palefull 1618—1633. vpholde] behold 1618—1633, $D^1$. 19 you to] to you $D^3$. 22 That] That's 1618—1633. 23 Doth] Dost 1594, 1599. 24 murtherers 1602—1633. 25 A] An 1623, 1633, $D^1$–$D^4$. | soule 1602—1615. 26 There, in 1602—1615, M, T] There in Q (recht nah zusammen, aber offenbar zwei Wörter), 1618—1633, $D^1$–$D^3$, Therein 1594, 1599, There is $D^4$.

1. Ha, ha, ha!

*Hiero.* Ha, ha, ha! Why ha, ha, ha? Farewell, good ha, ha, ha!

*Exit.*

2. Doubtles this man is passing lunaticke,
Or imperfection of his age doth make him dote.
Come, lets away to seek my Lord the Duke.

*[Exeunt.]*

[Scene XII.]

Enter *Hieronimo*, with a Ponyard in one hand, and a Rope in the other.

*Hiero.* Now, Sir, perhaps I come and see the King:
The King sees me, and faine would heare my sute:
Why, is not this a strange and seldseene thing,
That standers by with toyes should strike me mute? —
Go too, I see their shifts, and say no more. —
*Hieronimo*, tis time for thee to trudge:
Downe by the dale that flowes with purple gore
Standeth a firie Tower; there sits a iudge
Vpon a seat of steele and molten brasse,
And twixt his teeth he holdes a fire-brand.
That leades vnto the lake where hell doth stand.
Away, *Hieronimo!* to him be gone:
Heele doe thee iustice for *Horatios* death.
Turne down this path: thou shalt be with him straite:
Or this, and then thou needst not take thy breth:
This way, or that way! — soft and faire, not so:
For if I hang or kill my selfe, lets know
Who will reuenge *Horatios* murther then?

---

31 Forwell 1602. 34 Come] Dome 1615. || let vs 1603. || *Exeunt* steht erst in 1602—1633; auch in allen neueren Ausgaben.

Scene XII. 1 Sir] sit 1610. 6 *Hiero,* tis time *(Zeile eingerückt)* 1594. 7 purple] purgle H. 9 steele] steal $D^3$. 10 Fire-band 1618. 11 where] were $D^2$, $D^3$. 13 thee] the 1594. 14 thou] and thou $D^4$. 15 needs 1615, needes 1618. 18 murder 1602—1633. $D^1$—$D^4$.

No, no! fie, no! pardon me, ile none of that.
He flings away the dagger & halter.
This way ile take, and this way comes the King:
He takes them vp againe.
And heere Ile haue a fling at him — thats flat:
And, *Balthazar,* ile be with thee to bring.
And thee, *Lorenzo!* heeres the King — nay, stay:
And heere, I, heere — there goes the hare away.

Enter *King, Embassador, Castile,* and *Lorenzo.*

*King.* Now shew, Embassadour, what our Viceroy saith:
Hath hee receiu'd the articles we sent?
*Hiero.* Iustice, O iustice to *Hieronimo!*
*Lor.* Back! seest thou not the King is busie?
*Hiero.* O, is he so?
*King.* Who is he that interrupts our busines?
*Hiero.* Not I. *Hieronimo,* beware! goe by, goe by!
*Embas.* Renowned King, he hath receiued and read
Thy kingly proffers, and thy promist league:
And, as a man extreamely ouer-ioyd
To heare his Sonne so Princely entertainde.
Whose death he had so solemnely bewailde.
This for thy further satisfaction,
And kingly loue, he kindely lets thee know:
First, for the marriage of his Princely Sonne
With *Bel-imperia,* thy beloued Neece.
The newes are more delightfull to his soule
Then myrrh or incense to the offended heauens.
In person, therefore, will he come himselfe,
To see the marriage rites solemnized.

---

19 Bühnenw.: flings| *throws* A. 21 flat] fiat 1594. 22 to bring| fehlt $D^1$ (langer Gedankenstrich nach thee). 24 hare| haire 1623. 1633. 25 shew, Embassadour (dazwischen kein Komma in den Qq.)| shew the embassador $D^1$, $D^2$ $D^3$. 36 farther $D^1$, $D^2$ $D^3$. 41 myrrh Myrth 1610. or| and $D^1$. 43 solemnized| solemniz'd $D^1$, $D^2$, $D^3$.

And, in the presence of the Court of Spaine,
To knit a sure *inextricable band
Of Kingly loue and euerlasting league
Betwixt the Crownes of Spaine and Portingale.
There will he giue his Crowne to *Balthazar*,
And make a Queene of *Bel-imperia*.
*King.* Brother, how like you this our Vice-roies loue?
*Cast.* No doubt, my Lord, it is an argument
Of honorable care to keepe his freend,
And wondrous zeale to *Balthazar*, his sonne;
Nor am I least indebted to his grace,
That bends his liking to my daughter thus.
*Em.* Now last, dread Lord, heere hath his highnes sent
(Although he send not that his Sonne returne)
His ransome due to *Don Horatio*.
*Hiero.* *Horatio!* who cals *Horatio?*
*King.* And well remembred: thank his Maiestie.
Heere, see it giuen to *Horatio*.
*Hiero.* Iustice, O, iustice, iustice, gentle King!
*King.* Who is that? *Hieronimo?*
*Hiero.* Iustice, O, iustice! O my sonne, my sonne!
My Sonne, whom naught can ransome or redeeme.
*Lor.* *Hieronimo*, you are not well aduisde.
*Hiero.* Away, *Lorenzo*, hinder me no more;
For thou hast made me bankrupt of my blisse.
Giue me my sonne! you shall not ransome him!
Away! ile rip the bowels of the earth,
He diggeth with his dagger.
And Ferrie ouer to th' Elizian plaines,
And bring my Sonne to shew his deadly wounds.
Stand from about me!

---

45 inextricable H—D⁴, T] inexecrable Q. inexplicable 1594—1633, D⁴. 54 graee Q. 65 whom] who 1623, 1633. 69 sansome 1602. 71 *Elizan* 1603.

Ile make a pickaxe of my poniard,
And heere surrender vp my Marshalship:
For Ile goe marshall vp the feends in hell.
To be auenged on you all for this.
*King.* What meanes this outrage?
Will none of you restraine his fury?
*Hiero.* Nay, soft and faire! you shall not need to striue:
Needs must he goe that the diuels driue.
*Exit.*
*King.* What accident hath hapt *Hieronimo?*
I haue not seene him to demeane him so.
*Lor.* My gratious Lord, he is with extreame pride.
Conceiued of yong *Horatio,* his Sonne —
And couetous of hauing to himselfe
The ransome of the yong Prince *Balthazar* —
Distract. and in a manner lunatick.
*King.* Beleeue me, Nephew, we are sorie fort:
This is the loue that Fathers beare their sonnes.
But, gentle brother, goe giue to him this golde.
The Princes raunsome; let him haue his due.
For what he hath, *Horatio* shall not want:
Happily *Hieronimo* hath need thereof.
*Lor.* But if he be thus helplesly distract,
Tis requisite his office be resignde,
And giuen to one of more discretion.
*King.* We shall encrease his melanchollie so.
Tis best that we see further in it first,
Till when, our selfe will exempt the place.

---

76 the] my 1615—1633, $D^1$. 81 Needs] For needs T. the] all the $D^4$. 82 hapt] hapt to 1599—1633, $D^1$. || happ'd, *Hieronimo?* H. 89 sore 1594. 90 is] unsichtbar 1594 (aber Zwischenraum dafür). 95 haplesly 1594, 1603, 1618—1633, $D^1$. hapleslie 1599, 1602, 1610, 1615. 99 that] *f.* 1599—1633, $D^1$. || farther $D^1$—$D^4$. 100 exempt] so alle Qq., $D^1$ — $D^3$, M. hold exempt $D^4$, T. execute hs. Correctur in 1618 (Bodleian) und Collier, s. Note.

And, Brother, now bring in the Embassador,
That he may be a witnes of the match
Twixt *Balthazar* and *Bel-imperia,*
And that we may prefixe a certaine time
Wherein the marriage shalbe solemnized,
That we may haue thy Lord, the Vice-roy, heere.
*Em.* Therein your highnes highly shall content
His Maiestie, that longs to heare from hence.
*King.* On, then, and heare you, Lord Embassadour —

*Exeunt.*

[Scene XIII.]

Enter *Hieronimo*, with a book in his hand.

"*Vindicta mihi!*"
I, heauen will be reuenged of euery ill.
Nor will they suffer murder vnrepaide.
Then stay, *Hieronimo,* attend their will:
For mortall men may not appoint their time! —
"*Per scelus semper tutum est sceleribus iter*".
Strike, and strike home, where wrong is offred thee:
For euils vnto ils conductors be,
And death's the worst of resolution.
For he that thinks with patience to contend
To quiet life, his life shall easily end.—
"*Fata si miseros iuuant, habes salutem;*
*Fata si vitam negant, habes sepulchrum.*"
If destinie thy miseries doe ease,
Then hast thou health, and happie shalt thou be:
If destinie denie thee life, *Hieronimo,*
Yet shalt thou be assured of a tombe —:

---

109 then] them 1594, 1599. you] your 1602—1633, D¹.

Scene XIII. Hiervor steht in Qq. 1602 ff. die Interpolation D (die Bühnenweisung zu Anfang von Scene XIII ist dann auch leicht verändert); siehe Appendix D, Seite 116. 1 *Vindicti* 1623, 1633. 5 their] a 1602—1633, D¹. 6 *Perscelus* 1610—1618. 12 *Fatasi* 1603, 1615, 1618. 13 *Futa si* 1594—1610, *Futasi* 1603, 1615—1633. 15 heath 1633. 17 shalt thou] thou shalt 1623, 1633, D¹.

If neither, yet let this thy comfort be:
Heauen couereth him that hath no buriall —:
And to conclude, I will reuenge his death! —
But how? not as the vulgare wits of men,
With open, but ineuitable ils:
As by a secret, yet a certain meane,
Which vnder kindeship wilbe cloked best.
Wise men will take their oportunitie,
Closely, and safely, fitting things to time.
But in extreames aduantage hath no time;
And therefore all times fit not for reuenge.
Thus, therefore, will I rest me in vnrest,
Dissembling quiet in vnquietnes,
Not seeming that I know their villanies:
That my simplicitie may make them think
That ignorantly I will let all slip;
For ignorance, I wot, and well they know.
*Remedium malorum iners est.*
Nor ought auailes it me to menace them.
Who, as a wintrie storme vpon a plaine,
Will beare me downe with their nobilitie.
No, no, *Hieronimo,* thou must enioyne
Thine eies to obseruation, and thy tung
To milder speeches then thy spirit affoords,
Thy hart to patience, and thy hands to rest,
Thy Cappe to curtesie, and thy knee to bow,
Till to reuenge thou know — : when, where, and how.
A noise within.
How now, what noise? what coile is that you keepe?

---

18 thy] *fehlt* 1594, 1599. 20 will] wist 1610. 27 vauntage 1594, 1599, vantage 1602—1633. no] on 1610, 1615. 32 my] *fehlt* 1610. 33 all] it 1602—1633, $D^1$. 35 *iners*] *Mors* 1633, *mors* $D^1$—$D^4$. 41 spirits affoords 1594, 1599, spirits afforde 1602--1633, $D^1$. 43 cuttesie Q. 44 Die Bühnenweisung steht nach Vers 45 in Q--1599. M.

Enter a Seruant.

*Ser.* Heere are a sort of poore Petitioners,
That are importunate, and it shall please you, sir,
That you should plead their cases to the King.

*Hiero.* That I should plead their seuerall actions?
Why, let them enter, and let me see them.

Enter three Cittizens and an olde Man.

1. So,
I tell you this: for learning and for law,
There is not any aduocate in Spaine
That can preuaile, or will take halfe the paine
That he will, in pursuite of equitie.

*Hiero.* Come neere, you men, that thus importune me. —
Now must I beare a face of grauitie:
For thus I vsde, before my Marshalship,
To pleade in causes as Corregidor. —
Come on, sirs, whats the matter?

2. Sir, an Action.

*Hiero.* Of Batterie?

1. Mine of debt.

*Hiero.* Giue place.

2. No, sir, mine is an action of the case.

3. Mine an Eiectione firma[e] by a Lease.

*Hiero.* Content you, sirs: are you determined
That I should plead your seuerall actions?

1. I, sir; and heeres my declaration.

---

47 shall] should A. you] your 1594. 48 cases] causes 1623, 1633, $D^1$. 52 There is] Theres (Ther's, There's) Qq., $D^1$, $D^2$—$D^3$. 57 thus] this 1594—1633, $D^1$. 58 Corrigedor Q — 1603, *Corriegdor* 1610—1623, *Corrigidor* 1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$, corrigidor H, $D^4$, corrigedor M, corregidor T. 62 Eiectione Q, *Eiectione* 1623, 1633, *Ejectione* $D^1$—$D^2$, *eiectione* M, *ejectione* T. Eiection 1594—1618, *Ejectio* $D^4$. firma Q—1603, $D^1$—$D^4$, *Firma* 1610—1633, *firmae* M, T. a] *fehlt* 1610—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$.

2. And heere is my band.
3. And heere is my lease.
They giue him papers.

*Hiero.* But wherefore stands yon silly man so mute,
With mournfull eyes and hands to heauen vprearde?
Come hether, father, let me know thy cause.
*Senex.* O worthy sir, my cause, but slightly knowne,
May moone the harts of warlike Myrmydons.
And melt the Corsicke rockes with ruthfull teares.
*Hiero.* Say, Father, tell me whats thy sute?
*Senex.* No, sir, could my woes
Giue way vnto my most distresfull words,
Then should I not in paper, as you see,
With incke bewray what blood began in me.
*Hiero.* Whats heere? "The humble supplication
Of *Don Bazulto* for his murdred sonne".
*Senex.* I, Sir.
*Hiero.* No, sir, it was my murdred sonne:
Oh my sonne, my sonne, oh my sonne *Horatio!*
But mine, or thine, *Bazulto,* be content.
Heere, take my hand-kercher, and wipe thine eies,
Whiles wretched I in thy mishaps may see
The liuely portraict of my dying selfe.
He draweth out a bloudie Napkin.
O no, not this; *Horatio*, this was thine!
And when I dyde it in thy deerest blood,
This was a token twixt thy soule and me
That of thy death reuenged I should be.

---

66 *Erstes* heere is] heere 1610, here's H, $D^4$, T. band] alle Qq. (auch 1599; die Angabe bei Dodsley-Hazlitt, p. 126, beruht auf einem Irrtum), bond $D^1$. *Zweites* heere is] here's T. 67 stands yon] stand you 1602–1633, $D^1$. 72 ruthfull] ruefull 1618–1633, $D^1$. 78 his] dis 1615. 80 *Zweites* my] Oh my 1599—1633, $D^1$, $D^2$–$D^3$, O my H, $D^4$. 82 hand-kercher Qq., handkerchief $D^1$—$D^4$. 84 Bühnenweisung: *draws* 1610, 1623, 1633, *draws* $D^1$.

But heere, take this, and this — what, my purse? —
I, this, and that, and all of them are thine;
For all as one are our extremeties.
1. Oh, see the kindenes of *Hieronimo*!
2. This gentlenes shewes him a Gentleman.
*Hiero.* See, see, oh, see thy shame, *Hieronimo*;
See heere a louing Father to his sonne!
Beholde the sorrowes and the sad laments
That he deliuereth for his sonnes dicease!
If loues effects so striues in lesser things,
If loue enforce such moodes in meaner wits,
If loue expresse such power in poore estates:
*Hieronimo,* when-as a raging Sea,
Tost with the winde and tide, * ore-turneth thee —:
The vpper billowes course of waues to keep,
Whilest lesser waters labour in the deepe!
Then shamest thou not, *Hieronimo,* to neglect
The sweet reuenge of thy *Horatio?*
Though on this earth iustice will not be found,
Ile downe to hell, and in this passion
Knock at the dismall gates of *Plutos* Court,
Getting by force, as once *Alcides* did,
A troupe of furies and tormenting hagges
To torture *Don Lorenzo* and the rest.
Yet least the triple headed porter should
Denye my passage to the slimy strond,
The *Thracian* Poet thou shalt counterfeite:
Come on, olde Father, be my *Orpheus,*

---

93 Personenbezeichnung: 2.] *fehlt* 1594—1633, $D^1$. 97 deliuered 1599—1633, delivers $D^1$. 98 loues] loue 1602—1618. so] to $D^3$. 100 expresse] enforce 1618—1633, $D^1$. || estate 1610. 102 ore turnest Q—1615, o'erturnest T, ore-turned 1618, oreturned 1623, 1633, o'erturned $D^1$, o'erturneth H—$D^4$, ore-turneth M. thee] then *alle Qq.*, $D^1$ T. 106 sweet] swift 1602—1633, $D^1$. 109 Knockt 1594. 110 did] *fehlt* 1594—1618. 116 on] *fehlt* 1599—1633, $D^1$.

And if thou canst no notes vpon the Harpe,
Then sound the burden of thy sore harts greefe,
Till we do gaine that *Proserpine* may graunt
Reuenge on them that murd[e]red my Sonne.
Then will I rent and teare them, thus, and thus.
Shiuering their limmes in peeces with my teeth.
Teare the Papers.

1. Oh, sir, my Declaration!

Exit *Hieronimo,* and they after.

2. Saue my bond!

Enter *Hieronimo.*

2. Saue my bond!

3. Alas! my lease! it cost me ten pound,
And you, my Lord, haue torne the same.

*Hiero.* That cannot be, I gaue it neuer a wound;
Shew me one drop of bloud fall from the same:
How is it possible I should slay it then?
Tush, no; run after, catch me if you can.

*Exeunt* all but the olde man.

*Bazulto* remaines till *Hieronimo* enters againe, who, staring him in the face, speakes.

*Hiero.* And art thou come, *Horatio,* from the depth,
To aske for iustice in this vpper earth,
To tell thy Father thou art vnreueng'd,
To wring more teares from *Isabellas* eies,
Whose lights are dimd with ouer-long laments?
Goe back, my sonne, complaine to *Eacus:*
For heeres no iustice; gentle boy, be gone.
For iustice is exiled from the earth:

---

118 thy] the 1594–1618. 121 rent] rend $D^1$, $D^2$—$D^3$. 122 Bühnenweisung: *Teares* 1618–1633, Tears $D^1$—$D^4$, T. 123 Bühnenweisung: Enter] *Reenter* H, $D^4$. 124 und 125 Personenbezeichnung: $D^2$—$D^3$ vertauschen 2. und 3. [Citizen]. 127 it] them 1602—1633, $D^1$. 128 fall] faln $D^1$, fallen $D^2$—$D^3$. 130 Bühnenweisung: speakes] speaketh 1599—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 135 dimd] dimn'd $D^2$, $D^3$, dimned A.

*H[i]eronimo* will beare thee company.
Thy mother cries on righteous *Radamant*
For iust reuenge against the murderers.
*Senex.* Alas, my L[ord], whence springs this troubled speech?
*Hiero.* But let me looke on my *Horatio.*
Sweet boy, how art thou chang'd in deaths black shade!
Had *Proserpine* no pittie on thy youth,
But suffered thy fair crimson colourd spring
With withered winter to be blasted thus?
*Horatio,* thou art older then thy Father:
Ah, ruthlesse Father! — that fauour thus transformes!
*Ba.* Ah, my good Lord, I am not your yong Sonne.
*Hie.* What, not my Sonne? thou then a furie art,
Sent from the emptie Kingdome of blacke night
To summon me to make appearance
Before grim *Mynos* and iust *Radamant,*
To plague *Hieronimo* that is remisse,
And seekes not vengeance for *Horatioes* death.
*Ba.* I am a greeued man, and not a Ghost,
That came for iustice for my murdered Sonne.
*Hie.* I, now I know thee, now thou namest *thy Sonne:
Thou art the liuely image of my griefe;
Within thy face, my sorrowes I may see.
Thy eyes are gum'd with teares, thy cheekes are wan,
Thy forehead troubled, and thy muttring lips
Murmure sad words abruptly broken off;
By force of windie sighes thy spirit breathes,
And all this sorrow riseth for thy Sonne:

---

140 *Randamant* 1610. 142 Personenbezeichnung: *Senex*] *Bazulto* $D^2$—$D^3$. L.] Lord 1633. 144 how] *fehlt* 1594—1618. art thou] thou art 1623, 1633, $D^1$. 146 suffer 1603. 148 elder 1615—1633, $D^1$. 149 Father] fate $D^1$, A, Fate $D^2$, $D^3$. 150 Lord] L. 1602, 1603. 151 thou then] then thou 1633, $D^1$. 159 thy] my Q—1618. 162 gum'd] grum'd 1610, dim'd 1603, 1615—1633, $D^1$. || teare 1610.

And selfe same sorrow feele I for my Sonne.
Come in, old man. thou shalt to *Izabell;*
Leane on my arme: I thee, thou me, shalt stay,
And thou, and I, and she will sing a song,
Three parts in one, but all of discords fram'd—:
Talke not of cords, but let vs now be gone,
For with a cord *Horatio* was slaine!

*Exeunt.*

[Scene XIV.]

Enter *King of Spaine,* the *Duke*, *Vice-roy,* and *Lorenzo*, *Balthazar*, *Don Pedro,* and *Belimperia.*

*King.* Go, Brother, tis the *Duke* of *Castiles* cause;
Salute the *Vice-roy* in our name.
*Castile.* I go.
*Vice.* Go forth, *Don Pedro,* for thy Nephews sake,
And greet the *Duke* of *Castile.*
*Pedro.* It shall be so.
*King.* And now to meet these Portaguise:
For, as we now are, so sometimes were these,
Kings and commanders of the westerne Indies.
Welcome, braue Vice-roy, to the Court of Spaine.
And welcome all his honorable traine!
Tis not vnknowne to vs for why you come,
Or haue so kingly crost the Seas:
Suffiseth it, in this we note the troth
And more then common loue you lend to vs.
So is it that mine honorable Neece
(For it beseemes vs now that it be knowne)
Already is betroth'd to *Balthazar:*
And by appointment and our condiscent

---

Scene XIV. 1 tis] it is Q–1615, M. 4 so] sir 1599—1618, done sir 1623, 1633, $D^1$. 5 these] the 1602—1633, $D^1$. Portaguise] Portagues 1602, *Portingales* 1603—1633, Portuguese $D^1$, T, Portingal(e)s H $D^4$. 10 you] ye 1602, yee 1603. 11 Seas] raging Seas 1623, 1633, $D^1$—$D^4$. 12 Suffiseth] Sufficed 1610–1633, $D^1$. 17 our] *fehlt* $D^4$.

To morrow are they to be married.
To this intent we entertaine thy selfe,
Thy followers, their pleasure, and our peace.
Speak, men of Portingale, shall it be so?
If I, say so; if not, say flatly no.
*Vice.* Renowmed King, I come not, as thou thinkst,
With doubtfull followers, vnresolued men,
But such as haue vpon thine articles
Confirmed thy motion, and contented me.
Know, soueraigne, I come to solemnize
The marriage of thy beloued Neece,
Faire *Bel-imperia,* with my *Balthazar,*
With thee, my Sonne; whom sith I liue to see,
Heere take my Crowne, I giue it her and thee;
And let me liue a solitarie life.
In ceaselesse praiers,
To think how strangely heauen hath thee preserued.
*King.* See, brother, see, how nature striues in him!
Come, worthy Vice-roy, and accompany
Thy freend with thine extremities:
A place more priuate fits this princely mood.
*Vice.* Or heere, or where your highnes thinks it good.
*Exeunt* all but *Cas.* and *Lor.*

[Scene XV.]

*Cas.* Nay, stay, *Lorenzo*; let me talke with you.
Seest thou this entertainement of these Kings?
*Lor.* I doe, my Lord, and ioy to see the same.
*Cas.* And knowest thou why this meeting is?

---

18 are they] they are 1633, $D^1$. 20 pleasures 1623, 1633, $D^1$. 21 men of *Portingales* 1603. 23 Renowmed] Renowned 1610, 1618—1633, $D^1$—$D^3$. 25 as] *fehlt* 1594. thine] mine 1610. 28 beloued] welbeloued 1623, 1633, well-beloved $D^1$, $D^2$—$D^3$. 30 to] so H. 31 Crowne] Gowne 1615, 1618. 37 [to strive] with M. 39 thinke 1615—1633.

*Lor.* For her, my Lord, whom *Balthazar* doth loue,
And to confirme their promised marriage.
*Cas.* She is thy Sister?
*Lor.* Who, *Bel-imperia?* I,
My gratious Lord, and this is the day
That I haue longd so happily to see.
*Cas.* Thou wouldst be loath that any fault of thine
Should intercept her in her happines?
*Lor.* Heauens will not let *Lorenzo* erre so much.
*Cas.* Why then, *Lorenzo,* listen to my words:
It is suspected, and reported too,
That thou, *Lorenzo,* wrongst *Hieronimo,*
And in his sutes towards his Maiestie
Still keepst him back, and seeks to crosse his sute.
*Lor.* That I, my Lord —?
*Cas.* I tell thee, Sonne, my selfe haue heard it said,
When (to my sorrow) I haue beene ashamed
To answere for thee, though thou art my sonne.
*Lorenzo,* knowest thou not the common loue
And kindenes that *Hieronimo* hath wone
By his deserts within the Court of Spaine?
Or seest thou not the K[ing] my brothers care
In his behalfe, and to procure his health?
*Lorenzo,* shouldst thou thwart his passions,
And hee exclaime against thee to the King,
What honour wert in this assembly,
Or what a scandale wert among the Kings
To heare *Hieronimo* exclaime on thee!
Tell me—and looke thou tell me truely too —
Whence growes the ground of this report in Court?

---

Scene XV. 6 their] the 1623, 1633, $D^1$—$D^4$. 7 *Bel-imperia* Q. 10 fault Q. 15 wrongd 1603. 17 keepes 1602–1623 (keeps 1615, 1618). 21 art] wert 1618—1633, $D^1$. 25 K.] *so* Q 1603. 32 too] *fehlt* 1615 bis 1633, $D^1$.

*Lor.* My L[ord], it lyes not in *Lorenzos* power
To stop the vulgar, liberall of their tongues:
A small aduantage makes a water breach,
And no man liues that long contenteth all.
*Cas.* My selfe haue seene thee busie to keep back
Him and his supplications from the King.
*Lor.* Your selfe, my L[ord], hath seene his passions,
That ill beseemde the presence of a King:
And for I pittied him in his distresse,
I helde him thence with kinde and curteous words,
As free from malice to *Hieronimo*
As to my soule, my Lord.
*Cas.* *Hieronimo*, my sonne, mistakes thee then.
*Lor.* My gratious Father, beleeue me, so he doth.
But whats a silly man, distract in minde
To think vpon the murder of his sonne?
Alas! how easie is it for him to erre!
But, for his satisfaction and the worlds,
Twere good, my L[ord], that *Hieronimo* and I
Were reconcilde. if he misconster me.
*Cas.* *Lorenzo*, thou hast said; it shalbe so:
Goe one of you, and call *Hieronimo*.

Enter *Balthazar* and *Bel-imperia*.

*Bal.* Come, *Bel-imperia*, *Balthazars* content,
My sorrowes ease and soueraigne of my blisse.
Sith heauen hath ordainde thee to be mine!
Disperce those cloudes and melanchollie lookes,
And cleere them vp with those thy Sunne bright eies,
Wherein my hope and heauens faire beautie lies.

---

34 L.] Lord 1602—1633. 40 L.] Lord 1610, 1623, 1633. hath] haue 1602—1633, have $D^1$—$D^4$. 52 L.] Lord 1603—1633. that] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$. 53 misconster] misconstrue $D^1$—$D^4$. 55 Bühnenweisung: aud *Bœl-imperia* Q. 56 *Bel-imperie* Q. 58 thee ordained 1623, 1633, $D^1$. 60 cleere] cheare 1615, 1618, cheere 1623, 1633, $D^1$. 61 faite Q.

*Bel.* My lookes, my Lord, are fitting for my loue,
Which, new begun, can shew [no] brighter yet.
*Bal.* New kindled flames should burne as morning Sun.
*Bel.* But not too fast, least heate and all be done.
I see my Lord my Father.
*Bal.* Truce, my loue;
I will goe salute him.
*Cas.* Welcome, *Balthazar,*
Welcome, braue Prince, the pledge of Castiles peace!
And welcome, *Bel-imperia*! — how now, girle?
Why commest thou sadly to salute vs thus?
Content thy selfe. for I am satisfied:
It is not now as when *Andrea* liu'd;
We haue forgotten and forgiuen that,
And thou art graced with a happier loue. —
But, *Balthazar,* heere comes *Hieronimo*;
Ile haue a word with him.

Enter *Hieronimo* and a Seruant.

*Hiero.* And wheres the Duke?
*Ser.* Yonder.
*Hiero.* Euen so.
What new deuice haue they deuised, tro? —
*Pocas Palabras!* milde as the Lambe!
Ist I will be reueng'd? No, I am not the man. —
*Cas.* Welcome, *Hieronimo.*
*Lor.* Welcome, *Hieronimo.*
*Bal.* Welcome, *Hieronimo.*
*Hiero.* My Lords, I thank you for *Horatio.*
*Cas.* *Hieronimo,* the reason that I sent
To speak with you, is this —
*Hiero.* What, so short?
Then ile be gone, I thank you fort.

---

62 Lord] L. 1602. 63 no] *fehlt* Q. 66 Truce]True M. 67 I will] I'll T. 76 Bühnenweisung: a] *fehlt* $D^1$, $D^2-D^3$. 78 haue] hath $D^2$—$D^3$. 80 Ist] H st 1633, Hist $D^1$.

*Cas.* Nay, stay, *Hieronimo!* — goe call him, sonne.
[*Lor.*]*Hieronimo,* my father craues a word with you.
*Hiero.* With me, sir? why, my L[ord], I thought you had done.
*Lor.* No; would he had!
*Cas.* *Hieronimo,* I hear
You finde your selfe agreeued at my Sonne,
Because you haue not accesse vnto the King.
And say tis he that intercepts your sutes.
*Hiero.* Why, is not this a miserable thing, my Lord?
*Cas.* *Hieronimo,* I hope you haue no cause,
And would be loth that one of your deserts
Should once haue reason to suspect my Sonne,
Considering how I think of you my selfe.
*Hiero.* Your sonne *Lorenzo!* whome, my noble Lord?
The hope of Spaine, mine honourable freend?
Graunt me the combat of them, if they dare — :
Drawes out his sword.
Ile meet him face to face, to tell me so!
These be the scandalous reports of such
As loues not me, and hate my Lord too much:
Should I suspect *Lorenzo* would preuent
Or crosse my sute, that loued my Sonne so well?
My Lord, I am ashamed it should be said.
*Lor.* *Hieronimo,* I neuer gaue you cause.
*H[i]ero.* My good Lord, I know you did not.
*Cas.* There then pause;
And for the satisfaction of the world,
*Hieronimo,* frequent my homely house,
The Duke of Castile, *Ciprians* ancient seat;
And when thou wilt, vse me, my sonne, and it:

---

86 Vor *go call* fügt $D^4$ ein: [*Goes out*]. 87 *[Lor.] fehlt* Q. Hinter 87 hat $D^4$ die Bühnenweisung: *Re-enter* Hieronimo. 91 Kiing Q. 92 sayth 1623. 101 him] them $D^1$. 103 loue 1610, $D^1$ - $D^4$, T. 108 then] *fehlt* 1603, 1615—1633, $D^1$—$D^4$.

But heere, before Prince *Balthazar* and me,
Embrace each other, and be perfect freends.
*Hiero.* I, marry, my Lord, and shall.
Freends, quoth he? see, Ile be freends with you all:
Specially with you, my louely Lord;
For diuers causes it is fit for vs
That we be freends: the world is suspitious,
And men may think what we imagine not.
*Bal.* Why, this is freendly doone, *Hieronimo.*
*Lor.* And that I hope: olde grudges are forgot?
*Hiero.* What els? it were a shame it should not be so.
*Cas.* Come on, *Hieronimo,* at my request;
Let vs entreat your company to day.
*Exeunt.*
*Hiero.* Yo[u]r Lordships to commaund. *Pha!* keep your way:
*Chi mi fa più carezze che non suole,*
*Tradito mi ha, o tradir [mi] vuole.*
*Exit.*

[Scene XVI.]

Enter *Ghoast* and *Reuenge.*

*Ghost.*

Awake, **Erictho! Cerberus,* awake!
Sollicite *Pluto,* gentle *Proserpine!*

---

117 Specially *sämmtliche Quartos*] Especially $D^1$—T. 118 fit] sit Q. 119 world is] world's T. 122 that] thus $D^1$, $D^2$–$D^3$. 123 shonld Q. 126 *Pha*] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$, Pah T. Die zwei Verse 127 und 128 lauten in Q: *Mi. Chi mi fa? Pui Correzza Che non sule | Tradito viha otrade vule.* 127 *Michi mifa?* 1610, *Mi, chi mifa?* 1615—1633, $D^1$, *Mi! chi mi fa* H—$D^4$, *Chi mi fa* M, T. *Pui* Q–1633, *pui* $D^1$, M, piu H—$D^4$, più T. || *Correzza* Q–1633, $D^1$, *carrezze* H—$D^4$, *carezze* M, T. || *sule* Q—1603, *sult* 1610–1633, $D^1$, *suole* H etc. 128 *mi ha*] *viha* Q, *niha* 1594—1623, *niha* 1633, $D^1$. *o tradir]* *otrade* Qq., $D^1$. *mi]* *fehlt* Qq., $D^1$. *vuole]* *vule* Q—1610, *vle* 1615, *vel* 1618–1633, $D^1$.

Scene XVI. 1 *Erictho*] *Erictha* Q–1623, *Erichtho* T, Alecto $D^4$. || *Carberus* 1594, 1599. Vers 3—5 lauten folgendermassen in Q: To combat *Achinon* and *Ericus* in hell. | For neere by *Stix* and *Phlegeton:* Nor ferried *Caron* to the fierie lakes, ||

To combat, **Acheron* and **Erebus*!
For neere, by *Stix* and *Phlegeton* in hell,
*Ore-ferried *C[h]aron* to the fierie lakes
Such fearfull sights, as poore *Andrea* *sees!
*Reuenge,* awake!

*Reuenge.*

Awake? for why?

*Ghost.*

Awake, *Reuenge;* for thou art ill aduisde
To sleepe — *awake! what, thou art warnd to watch!

*Reuenge.*

Content thy selfe, and doe not trouble me.

*Ghost.*

Awake, *Reuenge,* if loue (as loue hath had)
Haue yet the power or preuailance in hell!
*Hieronimo* with *Lorenzo* is ioynde in league,
And intercepts our passage to reuenge:
Awake, *Reuenge,* or we are woe begone!

*Reuenge.*

Thus worldlings ground what they haue dreamd vpon.
Content thy selfe, *Andrea:* though I sleepe,
Yet is my mood soliciting their soules.
Sufficeth thee that poore *Hieronimo*
Cannot forget his sonne *Horatio.*
Nor dies *Reuenge,* although he sleepe a while;
For in vnquiet quietnes is faind,

---

3 *Acheron*] *Achinon* Q—1623, *Achmon* 1633, $D^1$. *Erebus*] *Ericus* Q, *Erichus* 1594—1633, $D^1$. 4 For] Or $D^4$. neere] neerd 1594—1618, ne'er $D^1$—$D^3$. neere, by] near-by $D^4$. || Sämmtliche Qq. behalten *in hell* in Zeile 3, ebenso $D^1$—$D^4$. 5 Ore-ferried] Nor ferried Qq., $D^1$—$D^4$. 6 sights] fights 1610. sees] see Q (2tes e etwas undeutlich), 1594. H—A, M, sees 1599—1633, $D^1$, $D^3$, $D^4$, T. || Die Quartos 1615—1633 haben nur den Anfang von Zeile 7: *Reuenge,* awake, und lassen die 2te Hälfte ganz weg. 9 To] Th Q. awake] away Q—1623, M. thou] *fehlt* 1615—1633, $D^1$. 12 or] of $D^4$. 15 woe degone Q. 18 is] in 1618—1633, $D^1$. 19 Suffice it thee $D^1$, $D^2$—$D^3$. 21 although] though 1633. 22 faind] found 1599—1633, $D^1$.

And slumbring is a common worldly wile. —
Beholde, *Andrea*, for an instance, how
*Reuenge* hath slept, and then imagine thou
What tis to be subiect to destinie.

Enter a dumme shew.

*Ghost.*

Awake, *Reuenge;* reueale this misterie.

*Reuenge.*

The two first the nuptiall Torches boare
As brightly burning as the mid-daies sunne:
But after them doth *Himen* hie as fast,
Clothed in sable and a Saffron robe,
And blowes them out, and quencheth them with blood.
As discontent that things continue so.

*Ghost.*

Sufficeth me; thy meanings vnderstood,
And thanks to thee and those infernall powers
That will not tollerate a Louers woe. —
Rest thee, for I will sit to see the rest.

*Reuenge.*

Then argue not, for thou hast thy request.

*Exeunt.*

# Actus Quartus.

[Scene I.]

Enter *Bel-imperia* and *Hieronimo.*

*Bel-imperia.*

Is this the loue thou bearst *Horatio?*
Is this the kindnes that thou counterfeits?
Are these the fruits of thine incessant teares?
*Hieronimo*, are these thy passions,
Thy protestations and thy deepe laments,

---

28 The] Lo! the T. the] [do] the M. boare] beare M. 29 brightly] bright 1594—1633, D¹. 35 to] vnto 1610—1633, unto D¹. 37 to] and 1618—1633, D¹. 38 Then] Thus 1610—1618.

That thou wert wont to wearie men withall?
O vnkind Father! O deceitfull world!
With what excuses canst thou shew thy selfe,
With what dishonour, and the hate of men,
From this dishonour and the hate of men?
Thus to neglect the losse and life of him
Whom both my letters and thine owne beliefe
Assures thee to be causles slaughtered!
*Hieronimo,* for shame, *Hieronimo,*
Be not a History to after times
Of such ingratitude vnto thy Sonne:
Vnhappy Mothers of such children then,
But monstrous Fathers, to forget so soone
The death of those whom they with care and cost
Haue tendred so, thus careles should be lost.
My selfe, a stranger in respect of thee,
So loued his life as still I wish their deathes.
Nor shall his death be vnreuengd by me,
Although I beare it out for fashions sake:
For heere I sweare, in sight of heauen and earth,
Shouldst thou neglect the loue thou shouldst retaine,
And giue it ouer, and deuise no more.
My selfe should send their hatefull soules to hel,
That wrought his downfall with extreamest death.

*Hie.* But may it be that *Bel-imperia*
Vowes such reuenge as she hath daind to say?
Why, then I see that heauen applies our drift.
And all the Saints doe sit soliciting
For vengeance on those cursed murtherers.
Madame, tis true, and now I find it so:

---

Scene I. Vers 9 und 10 beide in $D^1$ ausgelassen; $D^4$ streicht Vers 10, T Vers 9. 11 losse and life] life and losse 1594—1633, $D^1$. 16 ungratitude A. 17 Mothers] Mother 1599—1633, mother $D^1$. 18 Father 1602—1633, father $D^1$. 24 fashion 1623, 1633, $D^1$. 32 applies] applauds *Collier*, s. Note. 34 murderers 1610, $D^1$ - $D^4$, Murderours 1615, 1618, Murderers 1623, 1633.

I found a letter, written in your name,
And in that letter, how *Horatio* died.
Pardon, O pardon, *Bel-imperia,*
My feare and care in not beleeuing it;
Nor thinke I thoughtles thinke vpon a meane
To let his death be vnreveng'd at full.
And heere I vow—so you but giue consent,
And will conceale my resolution —:
I will ere long determine of their deathes
That causles thus haue murder[e]d my Sonne.
*Bel.* *Hieronimo,* I will consent, conceale,
And ought that may effect for thine auaile,
Ioyne with thee to reuenge *Horatioes* death.
*Hier.* On, then; [and] whatsoeuer I deuise,
Let me entreat you, grace my practises,
For why the plots already in mine head.
Heere they are.

Enter *Balthazar* and *Lorenzo.*

*Bal.* How now, *Hieronimo?*
What, courting *Bel-imperia?*
*Hiero.* I, my Lord:
Such courting as (I promise you):
She hath my hart, but you, my Lord, haue hers.
*Lor.* But now, *Hieronimo,* or neuer,
We are to intreate your helpe.
*Hie.* My help?
Why, my good Lords, assure your selues of me;
For you haue giuen me cause —:
I, by my faith, haue you!
*Bal.* It pleased you,
At the entertainment of the Embassadour,

---

41 be] he H (Druckfehler). 47 that] what 1633, D¹. 49 On] Oh 1610-1618, O 1623, 1633, D¹. and] *fehlt* in allen Quartos, D¹—D⁴. 60 faith] honour 1615—1633, D¹. pleasde Q. (pleasd, pleas'd *die anderen Quartos*).

To grace the King so much as with a shew.
Now, were your studie so well furnished
As, for the passing of the first nights sport,
To entertaine my Father with the like,
Or any such like pleasing motion,
Assure your selfe, it would content them well.
*Hiero.* Is this all?
*Bal.* I, this is all.
*Hiero.* Why then, ile fit you; say no more.
When I was yong, I gaue my minde
And plide my selfe to fruitles poetrie:
Which though it profite the professor naught,
Yet is it passing pleasing to the world.
*Lor.* And how for that?
*Hiero.* Marrie, my good Lord, thus:
(And yet, me thinks, you are too quick with vs) —:
When in Tolledo there I studied,
It was my chaunce to write a tragedie:
See heere, my Lords — He shewes them a book.
Which, long forgot, I found this other day.
Now would your Lordships fauour me so much
As but to grace me with your acting it —
I meane each one of you to play a part —
Assure you, it will proue most passing strange,
And wondrous plausible to that assembly.
*Bal.* What, would you haue vs play a Tragedie?
*Hiero.* Why, *Nero* thought it no disparagement,
And Kings and Emperours haue tane delight
To make experience of their wits in plaies!

---

68 I, this is all] geben die Quartos 1618—1633, sowie $D^1$—$D^4$ dem *Lorenzo* statt *Balthazar*. 73 is it] it is 1633, $D^1$. passing] passion 1618. 75 thinke 1599—1610. 78 Bühnenweisung: He] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$—$D^4$. In 1594 sind Vers 78 und die Bühnenweisung zusammengedruckt (*he* mit kleinem *h*, Komma zwischen *Lordes* und *he*). 84 plausible] pleasurable $D^4$. that] the $D^1$, $D^2$—$D^3$. 87 and] *fehlt* 1610.

*Lor.* Nay, be not angry, good *Hieronimo;*
The Prince but asked a question.
*Bal.* In faith, *Hieronimo,* and you be in earnest,
Ile make one.
*Lor.* And I another.
*Hiero.* Now, my good Lord, could you intreat
Your Sister *Bel-imperia* to make one?
For whats a play without a woman in it?
*Bel.* Little intreaty shall serue me, *Hieronimo*;
For I must needs be imployed in your play.
*Hiero.* Why, this is well: I tell you, Lordings,
It was determined to haue beene acted,
By Gentlemen, and schollers too,
Such as could tell what to speak.
*Bal.* And now
It shall be plaide by Princes and Courtiers,
Such as can tell how to speak:
If, as it is our Country manner,
You will but let vs know the argument.
*Hiero.* That shall I roundly. The Cronicles of Spaine
Recorde this written of a Knight of R[h]odes:
He was betrothed, and wedded at the length,
To one *Perseda,* an Italian dame,
Whose beauty rauished all that her behelde,
Especially the soule of *Soliman,*
Who at the marriage *was the cheefest guest.
By sundry meanes sought *Soliman* to winne
*Persedas* loue, and could not gaine the same.
Then gan he break his passions to a freend,
One of his Bashawes, whom he held full deere;
Her had this Bashaw long solicited,

---

90 asked] asked you 1623, 1633, D¹, D² D³. 93 good] *fehlt* 1610. 96 *Hieronomo* Q. 98 lordlings D¹, D²—D³. 102 plaide] said 1599 1633, D¹. 107 Rhodes] the *Rhodes* 1618. 112 was] way Q. 115 passion D¹, D²- D³. 118 saw] *fehlt* D³.

And saw she was not otherwise to be wonne
But by her husbands death, this Knight of R[h]odes,
Whome presently by trecherie he slew.
She, stirde with an exceeding hate therefore,
As cause of this slew *Soliman,*
And, to escape the Bashawes tirannie,
Did stab her selfe: and this the Tragedie.

*Lor.* O excellent!

*Bel.* But say, *Hieronimo,* what then became
Of him that was the Bashaw?

*Hiero.* Marrie, thus:
Moued with remorse of his misdeeds.
Ran to a mountain top, and hung himselfe.

*Bal.* But which of vs is to performe that parte?

*Hiero.* O, that will I, my Lords; make no doubt of it:
Ile play the murderer, I warrant you;
For I already haue conceited that.

*Bal.* And what shall I?

*Hiero.* Great *Soliman,* the Turkish Emperour.

*Lor.* And I?

*Hiero.* *Erastus,* the Knight of Rhodes.

*Bel.* And I?

*Hiero.* *Perseda,* chaste and resolute. —
And heere, my Lords, are seuerall abstracts drawne,
For eache of you to note your partes,
And act it as occasion's offred you.
You must prouide a turkish cappe,

---

122 [Sultan] Soliman M. 124 this] this is 1602—1633, $D^1$. 125 *Lor.*] *Hor.* 1594. O excellent] Ay, sir H, $D^4$, Aye, sir $D^2$—$D^3$. 129 hung] hang 1602, hangd 1603—1615, hang'd 1618—1633, $D^1$. 135 the] that 1615, 1618. 136 *Erastus] Erasto* 1594—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 136 und 137 *Erasto* — And I?] in *einer* Zeile 1594. 139 [seuerall] partes *Kittredge* bei M. 141 prouide [you] with a Turkish *Kittredge* bei M.

A black mustacio and a fauchion;
Giues a paper to *Bal.*
You with a crosse, like to a Knight of Rhodes:
Giues another to *Lor.*
And, Madame, you must attire your selfe
He giueth *Bel.* another.
Like *Phœbe, Flora,* or the hunt[e]resse,
Which to your discretion shall seeme best.
And as for me, my Lords, Ile looke to one,
And, with the raunsome that the Vice-roy sent
So furnish and performe this tragedie,
As all the world shall say, *Hieronimo*
Was liberall in gracing of it so.
*Bal.* *Hieronimo,* me thinks a Comedie were better.
*Hiero.* A Comedie?
Fie! comedies are fit for common wits:
But to present a Kingly troupe withall,
Giue me a stately written Tragedie;
*Tragedia cothurnata,* fitting Kings,
Containing matter, and not common things.
My Lords, all this must be perfourmed
As fitting for the first nights reuelling.
The Italian Tragedians were so sharpe of wit.
That in one houres meditation
They would performe any thing in action.
*Lor.* And well it may; for I haue seene the like
In *Paris,* mongst the French Tragedians.
*Hiero.* In *Paris,* mas! and well rememb[e]red!
Theres one thing more that rests for vs to doo.

---

142 Bühnenweisung: a] *fehlt* M. 143 to] *fehlt* 1599—1633, $D^1$. 144 must [then] attire M. | Bühnenweisung: He giueth] *Giues* 1602—1633, *Gives* $D^1$—$D^4$. 145 Huntesse 1610, huntresse [Dian] *Kittredge bei* M. 147 And as] As $D^1$, $D^2$—$D^3$. 150 As] That 1623, 1633, $D^1$. 157 *cother nato* Q —1599, 1615—1623, *cothor nato* 1602, 1603, *cothornato* 1610, *cothurnata* 1633, $D^1$ etc. 159 this [our sport] must M.

*Bal.* Whats that, *Hieronimo*? forget not any thing.
*Hiero.* Each one of vs
Must act his parte in vnknowne languages.
That it may breede the more varietie:
As you, my Lord, in Latin, I in Greeke,
You in Italian, and for because I know
That *Bel-imperia* hath practised the French,
In courtly French shall all her phraises be.
*Bel.* You meane to trye my cunning then, *Hieronimo?*
*Bal.* But this will be a meere confusion,
And hardly shall we all be vnderstoode.
*Hiero.* It must be so; for the conclusion
Shall proue the inuention and all was good:
And I my selfe in an Oration,
*And with a strange and wondrous shew besides,
That I will haue there behinde a curtaine,
Assure your selfe, shall make the matter knowne:
And all shalbe concluded in one Scene,
For theres no pleasure tane in tediousnes.
*Bal.* How like you this?
*Lor.* Why thus, my Lord:
We must resolue to soothe his humors vp.
*Bal.* On then, *Hieronimo;* farewell till soone.
*Hiero.* Youle plie this geere?
*Lor.* I warrant you.
*Exeunt* all but *Hiero.*
*Hiero.* Why so:
Now shall I see the fall of Babilon,
Wrought by the heauens in this confusion.
And if the world like not this tragedie,
Hard is the hap of olde *Hieronimo.* *Exit.*

---

171 the] *fehlt* 1618—1633, $D^1$. Vers 182 und 183 umgestellt in Q 1599; die obige Ordnung in 1602—1633, $D^1$—$D^4$, T. 184 your] thy 1618—1633, $D^1$—$D^3$. 189 On] O 1633, $D^1$. 190 Why Q] *I* why 1594; I Why 1599; I, why 1602—1633 (I why 1615); Ay, why so $D^1$.

[Scene II.]

Enter *Isabella*, with a weapon.

Tell me no more! — O monstrous homicides!
Since neither pietie nor pittie moues
The King to iustice or compassion,
I will reuenge my selfe vpon this place,
Where thus they murdered my beloued Sonne.
She cuts downe the Arbour.
Downe with these branches and these loathsome bowes
Of this vnfortunate and fatall pine:
Downe with them, *Isabella*; rent them vp,
And burne the roots from whence the rest is sprung.
I will not leaue a root, a stalke, a tree,
A bowe, a branch, a blossome, nor a leafe,
No, not an hearb within this garden Plot —:
Accursed complot of my miserie!
Fruitlesse for euer may this garden be,
Barren the earth, and blislesse whosoeuer
Immagines not to keep it vnmanurde!
An Easterne winde, comixt with noisome aires,
Shall blast the plants and the yong saplings;
The earth with Serpents shalbe pestered,
And passengers, for feare to be infect,
Shall stand aloofe, and, looking at it, tell:
"There, murdred, dide the sonne of *Isabell.*"
I, heere he dide, and heere I him imbrace:
See where his Ghoast solicites, with his wounds,
Reuenge on her that should reuenge his death.
*Hieronimo*, make haste to see thy sonne;

---

Scene II. 5 thus they] they 1602—1623, they have 1633, $D^1$. 6 *Erstes* these] those 1602. 8 rent] rend 1618—1633, $D^1$, $D^3$. 15 blesselesse 1610, 1623, 1633, bleslesse 1615, 1618. 17 winde] minde 1610. 18 saplings [here] M. 22 *Isabella* 1603. 24 where] there $D^1$, $D^2$ - $D^3$. | solicited 1618—1633, solliciting $D^1$. his] *fehlt* 1633, $D^1$.

For sorrow and dispaire hath scited me
To heare *Horatio* plead with *Radamant:*
Make haste, *Hieronimo,* to holde excusde
Thy negligence in pursute of their deaths
Whose hatefull wrath bereu'd him of his breath. —
Ah nay, thou dost delay their deaths,
Forgiues the murderers of thy noble sonne,
And none but I bestirre me—to no end!
And as I cursse this tree from further fruit,
So shall my wombe be cursed for his sake;
And with this weapon will I wound the brest,
The haples brest, that gaue *Horatio* suck.
She stabs her selfe.

[Scene III.]

Enter *Hieronimo;* he knocks vp the curtaine.

Enter the *Duke of Castile.*

*Cas.* How now, *Hieronimo*, wheres your fellows,
That you take all this paine?

*Hiero.* O sir, it is for the Authors credit
To look that all things may goe well.
But, good my Lord, let me intreat your grace
To giue the King the coppie of the plaie:
This is the argument of what we shew.

*Cas.* I will, *Hieronimo.*

*Hiero.* One thing more, my good Lord.

*Cas.* Whats that?

*Hiero.* Let me intreat your grace

---

27 cited 1594—1633, $D^1$—$D^4$, T. 29 to] or $D^4$. excusde] exclude 1615—1633, accus'd $D^4$. to holde excusde] what can excuse $D^1$. 32 Ah] Ha $D^4$. nay] na 1594, 1599, ha 1602—1633, $D^1$. 35 farther $D^1$, $D^2$—$D^3$. 38 The] That M.

Scene III. 1 your] thy 1618 -1633, $D^1$. 3 sir] hir 1610. 5 good, my lord $D^3$ || Lord] L. 1602, 1603, 1615, 1618. 8 my good] good my 1633, $D^1$. || Lord] L. 1602, 1603.

That, when the traine are past into the gallerie,
You would vouchsafe to throwe me downe the key.
*Cas.* I will, *Hieronimo.*

Exit *Cas.*

*Hiero.* What, are you ready, *Balthazar?*
Bring a chaire and a cushion for the King.

Enter *Balthazar*, with a Chaire.

Well doon, *Balthazar!* hang vp the title:
Our scene is Rhodes; — what, is your beard on?
*Bal.* Halfe on, the other is in my hand.
*Hiero.* Dispatch, for shame! are you so long?

Exit *Balthazar.*

Bethink thy selfe, *Hieronimo,*
Recall thy wits, recompt thy former wrongs
Thou hast receiued by murder of thy sonne,
And lastly — not least! — how *Isabell,*
Once his mother and thy deerest wife,
All woe begone for him, hath slaine her selfe.
Behoues thee then, *Hieronimo,* to be reueng'd!
The plot is laide of dire reuenge:
On then, *Hieronimo,* pursue reuenge;
For nothing wants but acting of reuenge!

Exit *Hieronimo.*

[Scene IV.]

Enter *Spanish King, Vice-roy,* the Duke of *Castile* and their traine.

*King.* Now, Viceroy, shall we see the Tragedie
Of *Soliman,* the Turkish Emperour,

---

10 are] is 1618—1633, $D^1$. 14 title] Tilt 1610. 17 are you] you are 1610. 19 recount 1599 1633, $D^1$ $D^4$, T. 20 hast] has $D^3$. 21 not] tho' not $D^1$, $D^2$, $D^3$, though not A. [but] not $D^4$, M. *Isabella* 1603. 22 thy] my 1623, 1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 24 then] there $D^4$. 26 then] them 1618—1633, $D^1$. 27 Bühnenweisung: *Hieronimo.]* *Hi.* 1618, *fehlt* 1623, 1633, $D^1$—$D^3$.

Scene IV. Bühnenweisung: *Vice-roy*] *fehlt* $D^3$. the] *fehlt* 1602—1633, $D^1$—$D^4$.

Performde (of pleasure) by your Sonne the Prince,
My Nephew *Don Lorenzo*, and my Neece.
*Vice.* Who? *Bel-imperia?*
*King.* I, and *Hieronimo*, our Marshall,
At whose request they deine to doo't themselues:
These be our pastimes in the Court of Spaine.
Heere, brother, you shall be the booke-keeper:
This is the argument of that they shew.
He giueth him a booke.
*Gentlemen, this play of* Hieronimo, *in sundrie Languages, was thought good to be set downe in English more largely, for the easier understanding to euery publique Reader.*
Enter *Balthazar, Bel-imperia,* and *Hieronimo.*
*Balthazar.*
*Bashaw*, that Rhodes is ours, yeeld heauens the honor,
And holy *Mahomet*, our sacred Prophet!
And be thou grac't with euery excelence
That *Soliman* can giue, or thou desire.
But thy desert in conquering Rhodes is lesse
Then in reseruing this faire Christian Nimph,
*Perseda*, blisfull lamp of Excellence,
Whose eies compell, like powerfull Adamant,
The warlike heart of *Soliman* to wait.
*King.* See, *Vice-Roy*, that is *Balthazar*, your Sonne,
That represents the Emperour *Solyman:*
How well he acts his amorous passion!
*Vice.* I, *Bel-imperia* hath taught him that.
*Castile.* That's because his mind runnes all on *Bel-imperia.*
*Hiero.* What euer ioy earth yeelds, betide your Maiestie.

---

3 (of pleasure) *zwischen Klammern* 1603. your] our 1618—1633, D¹. 6 deine] denie 1618 (im Exemplar der Bodleiana ist handschriftlich *not* hinzugefügt). 9 Bühnenweisung: He giueth] *He giues* 1602—1618, *Giues* 1623. 1633, *Gives* D¹—D⁴. 10 heaven D¹. 15 Christian] *fehlt* 1633, D¹. 24 betide] betinde 1618. Meiestie Q.

*Balt.* Earth yeelds no ioy without *Persedaes* loue.
*Hiero.* Let then *Perseda* on your grace attend.
*Balt.* She shall not wait on me, but I on her:
Drawne by the influence of her lights, I yeeld.
But let my friend, the Rhodian knight, come foorth,
*Erasto*, dearer then my life to me,
That he may see *Perseda*, my beloued.
Enter *Erasto.*
*King.* Heere comes *Lorenzo:* looke vpon the plot,
And tel me, brother, what part plaies he?
*Bel.* Ah, my *Erasto*, welcome to *Perseda.*
*Lo.* Thrice happie is *Erasto* that thou liuest:
Rhodes losse is nothing to *Erastoes* ioy:
Sith his *Perseda* liues, his life suruiues.
*Balt.* Ah, *Bashaw*, heere is loue betweene *Erasto*
And faire *Perseda*, soueraigne of my soule.
*Hiero.* Remooue *Erasto*, mighty *Solyman*,
And then *Perseda* will be quickly wonne.
*Balt. Erasto* is my friend: and while he liues,
*Perseda* neuer will remooue her loue.
*Hiero.* Let not *Erasto* liue to greeue great *Soliman!*
*Balt.* Deare is *Erasto* in our Princly eye.
*Hiero.* But if he be your riuall, let him die.
*Balt.* Why, let him die! — so loue commaundeth me.
Yet greeue I that *Erasto* should so die.
*Hiero. Erasto, Solyman* saluteth thee,
And lets thee wit by me his highnes will:
Which is, thou shouldst be thus imploid.
*Stab him.*

---

26 Let then] Then let 1602—1633, $D^1$. 30, 34, 35, 38, 40, 42, 44, 45, 48, 49, 52, 61: *Erasto*] *Erastus* H – $D^4$. 31 Bühnenweisung: *Erasto*/ Erastus H, $D^4$, Lorenzo $D^2$ $D^3$. 35 Personenbezeichnung: *Lo./ Erasto.* 1594, 1599, *Era.* 1602—1633, $D^1$. 36 *Erastoes*/ *Erastus'* H—$D^4$. 38 betweene] betwixt 1602—1633, $D^1$, $D^2$ $D^3$. 50 wit] wot $D^1$. 51 thou] that thou 1623, 1633, $D^1$, $D^2$ $D^3$. Ay] Ah $D^1$, $D^2$ $D^3$.

*Bel.* Ay me!
*Erasto*! see, *Solyman*, *Erastoes* slaine!
*Balt.* Yet liueth *Solyman* to comfort thee.
Faire Queene of beautie, let not fauour die,
But with a gratious eye beholde his griefe,
That with *Persedaes* beautie is encreast.
If by *Persedaes* griefe be not releast.
*Bel.* Tyrant, desist soliciting vaine sutes;
Relentles are mine eares to thy laments,
As thy butcher is pittilesse and base,
Which seazd on my *Erasto*, harmelesse knight.
Yet by thy power thou thinkest to commaund,
And to thy power *Perseda* doth obey:
But, were she able, thus she would reuenge
Thy treacheries on thee, ignoble Prince:
*Stab him.*
And on herselfe she would be thus reuengd.
*Stab herselfe.*
*King.* Well said! — olde Marshal, this was brauely done!
*Hiero.* But *Bel-imperia* plaies *Perseda* well!
*Vice.* Were this in earnest, *Bel-imperia*,
You would be better to my Sonne then so.
*King.* But now what followes for *Hieronimo?*
*Hiero.* Marrie, this followes for *Hieronimo:*
Heere breake we off our sundrie languages,
And thus conclude I in our vulgare tung.
Happely you think — but bootles are your thoughts —
That this is fabulously counterfeit,
And that we doo as all Tragedians doo:

---

52 see] I see 1610. *Erastoes* (*Erasto's*)] Erastus H D[4]. slaine] flaine 1610. 57 *Persedaes* (*Persedas*) die Quartos; Perseda's D[1]—D[4], Perseda M, *Perseda his* T. 59 eares] cares 1610. 65 Bühnenweisung: *Let her stab him* 1602—1633, *Lets her stab him* D[1], *Stabs him* H—D[4], T. 66 Bühnenweisung: Stab] *Stabs* D[1]—D[4], T. 71 for] *fehlt* 1618—1633, D[1]. 75 are] be 1602—1633, D[1].

To die to day (for fashioning our scene)
The death of *Aiax*, or some Romaine peere,
And, in a minute starting vp againe,
Reuiue to please to morrowes audience.
No, Princes; know I am *Hieronimo,*
The hopeles Father of a haples Sonne,
Whose tung is tun'd to tell his latest tale,
Not to excuse grosse errors in the play.
I see your lookes vrge instance of these words;
Beholde the reason vrging me to this:
Shewes his dead sonne.
See heere my shew, look on this spectacle:
Heere lay my hope, and heere my hope hath end;
Heere lay my hart, and heere my hart was slaine:
Heere lay my treasure, heere my treasure lost;
Heere lay my blisse, and heere my blisse bereft:
But hope, hart, treasure, ioy, and blisse,
All fled, faild, died, yea, all decaide with this.
From forth these wounds came breath that gaue me life;
They murdred me that made these fatall markes.
The cause was loue whence grew this mortall hate:
The hate: *Lorenzo* and yong *Balthazar;*
The loue: my sonne to *Bel-imperia.*
But night, the couerer of accursed crimes.
With pitchie silence husht these traitors harmes.
And lent them leaue, for they had sorted leasure
To take aduantage in my Garden plot
Vpon my Sonne, my deere *Horatio*:
There mercilesse they butcherd vp my boy,
In black, darke night, to pale, dim, cruell death.

---

78 To] Go $D^1$. 84 tun'd] turn'd 1615, 1618. 86 these] those 1618—1633, $D^1$, $D^2$—$D^3$. 87 Bühnenweisung: *He shewes* 1602—1633, $D^1$—$D^4$. 94 failde] sailde 1615. 98 yong] yound 1615. 100 the a couerer 1615 || couerer] coueter 1610. 101 these] the 1594—1633, $D^1$. traitors] trayterous 1623, 1633, trait'rous $D^1$.

He shrikes: I heard (and yet, me thinks, I heare)
His dismall out-cry eccho in the aire.
With soonest speed I hasted to the noise,
Where, hanging on a tree, I found my sonne,
Through girt with wounds, and slaughtred as you see.
And greeued I, think you, at this spectacle?
Speak, Portaguise, whose losse resembles mine:
If thou canst weep vpon thy *Balthazar*,
Tis like I wailde for my *Horatio*.
And you, my L[ord], whose reconciled sonne
Marcht in a net, and thought him selfe vnseene,
And rated me for brainsicke lunacie,
With "God amend that mad *Hieronimo!*" —
How can you brook our plaies catastrophe?
And heere beholde this bloudie hand-kercher,
Which at *Horatios* death I weeping dipt
Within the riuer of his bleeding wounds:
It as propitious, see, I haue reserued,
And neuer hath it left my bloody hart,
Soliciting remembrance of my vow
With these, O, these accursed murderers:
Which now perform'd my hart is satisfied.
And to this end the Bashaw I became
That might reuenge me on *Lorenzos* life,
Who therefore was appointed to the part,
And was to represent the Knight of Rhodes,
That I might kill him more conueniently: —

---

107 His shrieks I heard $D^1$. shrikes] shrikt 1610. 113 Portagues 1602, *Portingales* 1603–1633, Portuguese $D^1$, T, Portingale H—$D^3$, Portugal $D^4$. || resemble 1615—1623. 115 waile 1603, 1633, wail $D^1$. 116 Lord 1603—1633. 119 With Q, 1603 und alle neueren Ausgaben] Which 1594—1602, 1610—1633. || made 1594. 121 handkerchief $D^1$—$D^4$. 124 It] Is 1615—1633, $D^1$. || preserued 1618—1633, preserv'd $D^1$. 125 hath] haue 1610. bloody] bleeding 1623, 1633, $D^1$. 132 present 1610. 133 That, I $D^3$.

So, *Vice-roy*, was this *Balthazar* (thy Sonne)
That *Soliman* which *Bel-imperia*,
In person of *Perseda*, murdered —:
Solie appointed to that tragicke part
That she might slay him that offended her.
Poore *Bel-imperia* mist her part in this:
For though the story saith she should haue died,
Yet I of kindenes, and of care to her,
Did otherwise determine of her end;
But loue of him whom they did hate too much
Did vrge her resolution to be such. —
And, Princes, now beholde *Hieronimo*,
Author and actor in this Tragedie,
Bearing his latest fortune in his fist;
And will as resolute conclude his parte
As any of the Actors gone before.
And, Gentles, thus I end my play;
Vrge no more words: I haue no more to say.
He runs to hang himselfe.

*King.* O hearken, Vice-roy! — holde, *Hieronimo!*
Brother, my Nephew and thy Sonne are slaine!

*Vice.* We are betraide; my *Balthazar* is slaine!
Breake ope the doores; runne, saue *Hieronimo*.
[They breake in, and hold *Hieronimo*.]
*Hieronimo*,
Doe but enforme the King of these euents;
Vpon mine honour, thou shalt haue no harme.

*Hiero.* Vice-roy, I will not trust thee with my life,
Which I this day haue offered to my Sonne.
Accursed wretch!

---

143 too] so 1623, 1633, D¹. 150 Gentles] Gentiles 1594, 1623 (*nicht* gentlies, *oder* Gentlies), 1633, gentiles D¹. 151 Bühnenweisung: runs] *runneth* 1618—1633, D¹, D²—D³. 155 Die Bühnenweisung steht erst in 1602—1633, D¹—D⁴, T. breake] *run* H, D⁴. 157 Vpon Q. thou] thus 1610.

Why staiest thou him that was resolued to die?
*King.* Speak, traitor! damned, bloudy murderer, speak!
For, now I haue thee, I will make thee speak.
Why hast thou done this vndeseruing deed?
*Vice.* Why hast thou murdered my *Balthazar?*
*Cas.* Why hast thou butchered both my children thus?
*Hiero.* O, good words!
As deare to me was my *Horatio*
As yours, or yours, or yours, my L[ord], to you.
My guiltles Sonne was by *Lorenzo* slaine.
And by *Lorenzo* and that *Balthazar*
Am I at last reuenged thorowly, —
Vpon whose soules may heauens be yet auenged
With greater far then these afflictions!
*Cas.* But who were thy confederates in this?
*Vice.* That was thy daughter *Bel-imperia;*
For by her hand my *Balthazar* was slaine:
I saw her stab him.
*King.* Why speakest thou not?
*Hiero.* What lesser libertie can Kings affoord
Then harmeles silence? then affoord it me.
Sufficeth, I may not, nor I will not tell thee.
*King.* Fetch forth the tortures: traitor as thou art,
Ile make thee tell.
*Hiero.* Indeed?
Thou maiest torment me, as his wretched Sonne
Hath done in murdring my *Horatio:*
But neuer shalt thou force me to reueale

---

161 staidst 1623, 1633, staid'st D[1]. 165 Personenbezeichnung: *Vice* Q. Nach Vers 166 folgt in 1602—1633 Interpolation E; siehe Seite 123. Hinter dieser folgen die Verse 175, 176, 177 und die erste Hälfte von 178 (I—him); dann die Verse 167—174. An Stelle von 178, zweite Hälfte (Why speakest etc.) —189 steht Zusatz F; siehe Appendix, Seite 124. 169 *zweites* or yours] *f.* M. 173 reuenged 1603–1633, reveng'd D[1]. 175 But] Speake 1602—1633, D[1]. Mit Vers 177 bricht Quarto 1602 ab; der Rest ist handschriftlich ergänzt. 179 can] our 1594, 1599.

The thing which I haue vowd inuiolate.
And therefore, in despight of all thy threats,
Pleasde with their deaths, and easde with their reuenge.
First take my tung, and afterwards my hart.
*[Hé bites out his tongue.]*
*King.* O monstrous resolution of a wretch!
See, Vice-roy, hee hath bitten foorth his tung,
Rather then to reueale what we requirde.
*Cas.* Yet can he write.
*King.* And if in this he satisfie vs not,
We will deuise the 'xtreamest kinde of death
That euer was inuented for a wretch.
Then he makes signes for a knife to mend his pen.
*Cas.* O, he would haue a knife to mend his Pen.
*Vice.* Heere, and aduise thee that thou write the troth. —
Looke to my brother! saue *Hieronimo!*
He with a knife stabs the Duke and himselfe.
*King.* What age hath euer heard such monstrous deeds?
My brother, and the whole succeeding hope
That Spaine expected after my disease! —
Goe, beare his body hence, that we may mourne
The losse of our beloued brothers death —:
That he may be entom'd! — What ere befall,
I am the next, the neerest, last of all.
*Vice.* And thou, *Don Pedro,* do the like for vs:
Take vp our haples sonne, vntimely slaine;
Set me with him, and he with wofull me,
Vpon the maine mast of a ship vnmand,
And let the winde and tide hall me along
To *Sillas* barking and vntamed *gulfe,

---

190 afterward 1603—1633, $D^1$. Bühnenweisung erst in 1603—1633; dann in $D^1$—T. 197 Bühnenweisung: Then] *fehlt* 1603—1633, $D^1$—$D^4$. 199 truth 1618—1633, $D^1$. 200 Bühnenweisung: a] *the* 1603—1633, $D^1$ $D^4$. 203 That] Of 1615—1633, $D^1$. disease 1594, disease 1599. 212 hall] hale 1594—1633, $D^1$—$D^4$. 213 gulfe 1623, 1633 und die neueren Ausgaben] greefe (griefe) Q—1618.

Or to the lothsome poole of *Acheron*,
To weepe my want for my sweet *Balthazar*:
Spaine hath no refuge for a Portingale.

*The Trumpets sound a dead march; the King of Spaine mourning after his brothers body, and the King of Portingale bearing the body of his Sonne.*

[Scene V.]

Enter *Ghoast* and *Reuenge*.

*Ghoast.*

I, now my hopes haue end in their effects,
When blood and sorrow finnish my desires:
*Horatio* murdered in his Fathers bower;
Vilde *Serberine* by *Pedringano* slaine;
False *Pedringano* hangd by quaint deuice;
Faire *Isabella* by her selfe misdone;
Prince *Balthazar* by *Bel-imperia* stabd;
The Duke of Castile and his wicked Sonne
Both done to death by olde *Hieronimo*;
My *Bel-imperia* falne as *Dido* fell,
And good *Hieronimo* slaine by himselfe:
I, these were spectacles to please my soule! —
Now will I beg at louely *Proserpine*
That, by the vertue of her Princely doome,
I may consort my freends in pleasing sort,
And on my foes worke iust and sharpe reuenge.
Ile lead my freend *Horatio* through those feeldes
Where neuer dying warres are still inurde;
Ile lead faire *Isabella* to that traine
Where pittie weepes, but neuer feeleth paine;

---

215 for] of 1623, 1633, D¹. Vers 216 fehlt ganz in D⁴. Nach Vers 216 haben die Quartos 1603—1633, D¹—D⁴ die Bühnenweisung: *Exeunt.*

Scene V. 4 Vile 1603—1633, D¹, D²—D³. 6 selfe] false 1610. 15 consort] comfort D¹, D⁴. 17 my] me 1594. 18 inurde] indur'd D¹, D²—D³.

Ile lead my *Bel-imperia* to those ioyes
That vestal Virgins and faire Queenes possesse;
Ile lead *Hieronimo* where *Orpheus* plaies,
Adding sweet pleasure to eternall daies.
But say, *Reuenge* — for thou must helpe, or none —
Against the rest how shall my hate be showne?

*Reuenge.*

This hand shall hale them down to deepest hell,
Where none but furies, bugs and tortures dwell.

*Ghoast.*

Then, sweet *Reuenge,* doo this at my request:
Let me be iudge, and doome them to vnrest.
Let loose poore *Titius* from the vultures gripe,
And let *Don Ciprian* supply his roome;
Place *Don Lorenzo* on *Ixions* wheele,
And let the louers endles paines surcease
(*Iuno* forgets olde wrath, and graunts him ease):
Hang *Balthazar* about *Chimeras* neck,
And let him there bewaile his bloudy loue,
Repining at our ioyes that are aboue;
Let *Serberine* goe roule the fatall stone,
And take from *Siciphus* his endles mone;
False *Pedringano,* for his trecherie,
Let him be dragde through boyling *Acheron,*
And there liue, dying still in endles flames,
Blaspheming Gods and all their holy names.

*Reuenge.*

Then haste we downe to meet thy freends and foes:
To place thy freends in ease, the rest in woes:

---

28 none] nought 1594—1633, $D^1$. 34 paine 1603. 35 forget . . . graunt M. 36 *Chineras* alle Quartos. 40 *Sicipus* 1594—1618. *Siciphus* 1623, *Sisiphus* 1633. 41 Pedringaeo Q.

For heere though death hath end their miserie,
Ile there begin their endles Tragedie.

*Exeunt.*

FINIS.

# APPENDIX.

## Die Interpolationen der Quartos 1602—1633.

### A.

*Erste Interpolation, zwischen Akt II, Scene V, 45 und 46.*

*Die Qq. 1602 ff. fügen nach Vers 45 folgendes ein:*

Aye me, *H[i]eronimo,* sweet husband, speake!
*Hier.* He supt with vs to night, frolicke and mery,
And said he would goe visit *Balthazar*
At the Dukes Palace: there the Prince doth lodge.
He had no custome to stay out so late:
He may be in his chamber; some go see.
*Rodorigo,* Ho!

*Enter Pedro and Iaques.*

*Isa.* Aye me, he raues! sweet *H[i]eronimo!*
*Hiero.* True, all *Spaine* takes note of it.
Besides, he is so generally beloued;
His Maiestie the other day did grace him
With waiting on his cup: these be fauours,
Which doe assure me [he] cannot be short liued.
*Isa.* Sweet *Hieronimo!*
*Hiero.* I wonder how this fellow got his clothes! —
Syrha, sirha, Ile know the trueth of all:
*Iaques,* runne to the Duke of *Castiles* presently,

---

47 hath] doth 1623, 1633, $D^1$. 48 *Exeunt*] *fehlt* $D^2$—$D^3$. FINIS] FIFIS 1623.

[A.] 1 Aye] Ah $D^1$, $D^2$—$D^3$. *Heronimo* 1602. 7 *Roderigo* 1623, 1633, M. 8 Aye] Ah $D^1$, $D^2$—$D^3$. 13 he 1603, 1615] *fehlt* 1602, 1610, that he 1618—1633, $D^1$—$D^4$, M. be] he 1633. short liued] long-liv'd $D^1$, $D^2$—$D^3$.

And bid my sonne *Horatio* to come home:
I and his mother haue had strange dreames to night.
Doe ye heare me, sir?
*Iaques.* I, sir.
*Hiero.* Well, sir, begon.
*Pedro,* come hither; knowest thou who this is?
*Ped.* Too well, sir.
*Hiero.* Too well! who? who is it? Peace, *Isabella*!
Nay, blush not, man.
*Ped.* It is my Lord *Horatio.*
*Hier.* Ha, ha, Saint *Iames*! but this doth make me laugh,
That there are more deluded then my selfe.
*Ped.* Deluded?
*Hier.* I:
I would haue sworne my selfe, within this houre.
That this had beene my sonne *Horatio!*
His garments are so like.
Ha! are they not great perswasions?
*Isa.* O, would to God it were not so!
*Hier.* Were not, *Isabella*? doest thou dreame it is?
Can thy soft bosome intertaine a thought
That such a blacke deede of mischiefe should be done
On one so *pure and spotles as our sonne?
Away! I am ashamed.
*Isa.* Deare *Hieronimo,*
Cast a more serious eye vpon thy griefe:
Weake apprehension giues but weake beleife.
*Hier.* It was a man, sure, that was hanged vp here;
A youth, as I remember: I cut him downe.
If it should prooue my sonne now after all --
Say, you? say, you? — light! lend me a Taper;
Let me looke againe. — O God!

---

20 ye] yee 1615, you 1618—1633, $D^1$–$D^4$, M. me] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$. *Erstes* sir] sira 1610. Do--I, sir] in *eine* Zeile gedruckt 1615—1633. 32 Wer't not $D^1$. 35 pure] poore 1602–1610.

Confusion, mischiefe, torment, death and hell,
Drop all your stinges at once in my cold bosome.
That now is stiffe with horror: kill me quickely!
Be gracious to me, thou infectiue night,
And drop this deede of murder downe on me;
Gird in my wast of griefe with thy large darkenesse,
And let me not suruiue to see the light
May put me in the minde I had a sonne.

*Isa.* O sweet *Horatio*! O my dearest sonne!

*Hiero.* How strangly had I lost my way to griefe!

*Hierauf folgen Vers 46 ff.*

---

## B.

*Zweite Interpolation: In Akt III, Scene 2, ist Zeile 65 und die erste Hälfte von 66 (his Lordship) ausgelassen; dafür ist folgendes gesetzt:*

*Hiero.* Who? you, my Lord?
I reserue your fauour for a greater honor:
This is a very toy, my Lord, a toy.

*Lor.* All's one, *Hieronimo,* acquaint me with it.

*Hiero.* Y' fayth, my Lord,
It is an idle thing; I must confesse
I ha' been too slacke, too tardie, too remisse
Vnto your honor.

*Lor.* How now, *Hieronimo*?

*Hiero.* In troth, my Lord, it is a thing of nothing:
The murder of a Sonne, or so —
A thing of nothing, my Lord!

---

48 on] in $D^2$—$D^3$.

[B.] 5 Personenbezeichnung: *Hiero.* 1602. 6 It is] tis Qq., M, 'tis $D^1$—$D^4$, it is T. | Vers 10 *fehlt* 1603.

## C.

*Dritte Interpolation, zwischen Akt III, 11, 1 und 2. Hinter Vers 1 folgen direkt die nachstehenden Zeilen:*

*Hier.* Tis neither as you thinke, nor as you thinke,
Nor as you thinke; you'r wide all:
These slippers are not mine, they were my sonne
*Horatioes.*
My sonne! and what's a sonne? A thing begot
Within a paire of minutes — there about;
A lumpe bred vp in darkenesse, and doth serue
To ballace these light creatures we call Women;
And, at nine moneths ende, creepes foorth to light.
What is there yet in a sonne,
To make a father dote, raue, or rune mad?
Being borne, it poutes, cryes, and breeds teeth.
What is there yet in a sonne? He must be fed,
Be taught to goe, and speake. I, or yet
Why might not a man loue a Calfe as well?
Or melt in passion ore a frisking Kid,
As for a sonne? Me thinkes, a young Bacon,
Or a fine little smooth Horse-colt,
Should mooue a man as much as doth a sonne:
For one of these, in very little time,
Will grow to some good vse; where as a sonne,
The more he growes in stature and in yeeres,
The more vnsquard, vnbeuelled, he appeares,
Reccons his parents among the rancke of fooles,
Strikes care vpon their heads with his mad ryots;
Makes them looke olde, before they meet with age.

---

[C.] 7 ballace] ballance 1618—1633, balance $D^1$—M. these] those 1615—1633, $D^1$—M. 8 at] ar 1610, at the 1633, $D^1$, L, $D^2$—$D^3$, M. 13 thaught 1602. 15 ore] over 1633, M. frisking] striking $D^4$. 22 vnleauelled 1623, unleavelled 1633, M, unlevel'd $D^1$, L. 24 care] cares 1623, 1633, $D^1$, L, M.

This is a sonne! — And what a losse were this,
Considered truly? — O, but my *Horatio*
Grew out of reach of these insatiate humours:
He loued his louing parents:
He was my comfort, and his mothers ioy,
The very arme that did holde vp our house:
Our hopes were stored vp in him,
None but a damned murderer could hate him.
He had not seene the backe of nineteene yeere,
When his strong arme vnhorst
The proud Prince *Balthazar*, and his great minde,
Too full of Honour, tooke him *vnto mercy —
That valiant, but ignoble Portingale!
Well, heauen is heauen still!
And there is *Nemesis*, and Furies,
And things called whippes,
And they sometimes doe meete with murderers:
They doe not alwayes scape, that is some comfort.
I, I, I: and then time steales on,
And steales, and steales, till violence leapes foorth
Like thunder wrapped in a ball of fire,
And so doth bring confusion to them all.
*Hiernach folgen Vers 2 ff. von Scene XI.*

---

26 is] *fehlt* $D^2$, $D^3$. were] is L. 28 these] those 1615—1633, $D^1$—$D^4$, M. 34 years $D^1$—$D^4$. 37 him vnto M] him vs to Qq., H, $D^2$—$D^3$, $L^5$, to $D^1$, $L^1$—$L^4$, him to $D^4$, *him to his* hs. Correctur in 1618 (Bodleian), T. 38 Portuguese $D^1$, $L^1$—$L^4$. 43 escape $D^4$. || that is] that's Qq., $D^1$—$D^4$. 45 foorth] foroth 1602. 46 Wrapt Qq., $D^1$, $D^2$ $D^3$, $L^1$—$L^3$, $L^5$, M, Wrap'd H, Wrapp'd $L^4$, wrapp'd $D^4$, wrappèd T.

## D.

### *Vierte Interpolation, zwischen Akt III, Scene XII und Scene XIII.*

[Scene XIIa.]

*Enter Iaques and Pedro.*

*Iaq.* I wonder, *Pedro,* why our Maister thus
At midnight sendes vs with our Torches light,
When man, and bird, and beast, are all at rest,
Saue those that watch for rape and bloody murder.
*Ped.* O *Iaques,* know thou that our Maisters minde
Is much distraught, since his *Horatio* dyed,
And—now his aged yeeres should sleepe in rest,
His hart in quiet — like a desperat man,
Growes lunaticke and childish for his Sonne.
Sometimes, as he doth at his table sit,
He speakes as if *Horatio* stood by him:
Then starting in a rage, falles on the earth,
Cryes out "*Horatio*! Where is my *Horatio?*"
So that with extreame griefe and cutting sorrow
There is not left in him one ynch of man:
See where he comes.

*Enter Hieronimo.*

*Hiero.* I prie through euery creui[c]e of each wall,
Looke on each tree, and search through euery brake.
Beat at the bushes, stampe our grandam earth,
Diue in the water, and stare vp to heauen:
Yet cannot I behold my sonne *Horatio.* —
How now? Who's there? sprits, sprits?
*Ped.* We are your seruants that attend you, sir.
*Hiero.* What make you with your torches in the darke?

---

[D.] 3 *men and birds, and beast* $D^3$. 4 murther 1623, 1633. 5 thou] *f.* 1603. 6 distract $D^1$, $L^1$—$L^4$. 7 yeeres] yeere 1610. 12 starting] staring 1610. 16 where] heere 1615—1633, $D^1$—M. 17 creuie 1602, 1603. 18 on] at 1615—1633, $D^1$—M. 19 at] on 1615—1633, $D^1$—M.

*Ped.* You bid vs light them, and attend you here.
*Hier.* No, no, you are deceiu'd! not I; — you are deceiu'd!
Was I so mad to bid you light your torches now?
Light me your torches at the mid of noone,
When as the Sun-God rides in all his glorie;
Light me your torches then.
*Ped.* Then we burne day light.
*Hie.* Let it be burnt! Night is a murderous slut,
That would not haue her treasons to be seene;
And yonder pale faced Hecate there, the Moone,
Doth giue consent to that is done in darknesse;
And all those Starres that gaze vpon her face,
Are agg[l]ots on her sleeue, pins on her traine;
And those that should be powerfull and diuine,
Doe sleepe in darkenes, when they most should shine.
*Ped.* Prouoke them not, faire sir, with tempting words:
The heauens are gracious, and your miseries
And sorow makes you speake you know not what.
*Hie.* Villaine, thou liest! and thou doest nought
But tell me I am mad: thou liest, I am not mad!
I know thee to be *Pedro,* and he *Jaques.*
Ile prooue it to thee; and were I mad, how could I?
Where was she that same night,
When my *Hor*[*atio*] was murdred?
She should haue shone: search thou the book! — Had the Moone shone,
In my boyes face there was a kind of grace,
That I know — nay, I doe know — had the murderer seene him,

---

25 and] and and 1603. 28 your] yout 1602. 33 Hee-cat 1602—1615, Heecat 1618, Heccat 1623, *Heccat* 1633, Hecate die neueren Ausgaben (M. Heccat). 34 darkensse 1602. 36 Agglots 1610, Aglots 1615—1633, aggots 1602, 1603, aglets $D^1$—$D^4$, T, aglots M. 38 sleepe] steep $D^2$, A. 41 makes] Make $D^1$—$D^4$. 46 that] the 1615—1633, $D^1$—M. 50 murderers 1618, 1633, Murderers 1623.

His weapon would haue fall'n and cut the earth,
Had he been framed of naught but blood and death.
Alacke! when mischiefe doth it knowes not what,
What shall we say to mischiefe?

*Enter Isabella.*

*Isa.* Deare *Hieronimo*, come in a doores:
O, seeke not meanes so to encrease thy sorrow.

*Hier.* Indeed, *Isabella*, we doe nothing heere;
I doe not cry: aske *Pedro*, and aske *Iaques*;
Not I, indeed; we are very merrie, very merrie.

*Isa.* How? be merrie heere, be merrie heere?
Is not this the place, and this the very tree,
Where my *Horatio* died, where he was murdered?

*Hier.* Was — doe not say what: let her weepe it out.
This was the tree; I set it of a kiernnell:
And when our hot Spaine could not let it grow.
But that the infant and the humaine sap
Began to wither, duly twice a morning
Would I be sprinkling it with fountaine water.
At last it grewe and grewe, and bore and bore.
Till at the length
It grew a gallowes, and did beare our sonne:
It bore thy fruit and mine — O wicked, wicked plant!

*One knockes within at the doore.*

See who knocke there.

*Pedro.* It is a painter, sir.

---

51 fall'd 1615, 1618. 56 so] *fehlt* $L^1$—$L^4$. 58 *Zweites* aske] *fehlt* 1618—1633, $D^1$—M. 59 *Erstes* very] *f.* $D^4$, $L^5$. 62 died] hied 1602. 63 let her weepe it] *fehlt* (durch typographisches Versehen) in $D^3$. 64 of] off $L^5$. 70 the] *fehlt* $D^1$, L, $D^2$—$D^4$. 72 wicked *nur einmal* 1603. 73 knocke 1602, knockes (knocks) 1603—1633, $D^1$—M.

*Hie.* Bid him come in, and paint some comfort,
For surely there's none liues but painted comfort.
Let him come in! — One knowes not what may chance:
Gods will that I should set this tree! — But euen so
Masters vngratefull seruants reare from nought,
And then they hate them that did bring them vp.

*Enter the Painter.*

*Pain.* God blesse you, sir.
*Hie.* Wherefore? why, thou scornefull villaine?
How, where, or by what meanes should I be blest?
*Isa.* What wouldst thou haue, good fellow?
*Pain.* Iustice, Madame.
*Hie.* O ambitious begger!
Wouldest thou haue that that liues not in the world?
Why, all the vndelued mynes cannot buy
An ounce of iustice!
Tis a iewel so inestimable. I tell thee
God hath engrossed all iustice in his hands
And there is none but what comes from him.
*Pai.* O, then I see
That God must right me for my murdred sonne.
*Hie.* How, was thy sonne murdered?
*Pain.* I, sir; no man did hold a sonne so deere.
*Hie.* What, not as thine? that's a lie,
As massie as the earth: I had a sonne,
Whose least, vnuallued, haire did waigh
A thousand of thy sonnes: and he was murdered.
*Pain.* Alas, sir, I had no more but he.
*Hie.* Nor I, nor I: but this same one of mine
Was worth a legion: but all is one.
*Pedro, Iaques*, goe in a doores: *Isabella*, goe.

77 God's will [it was] $D^4$. 78 reare 1602, reard 1603--1633, rear'd $D^1$—$D^3$. 98 *Zweites* nor] not 1610.

And this good fellow heere and I
Will range this hidious orchard vp and downe,
Like to two Lyons reaued of their young.
Goe in a doores, I say.

*Exeunt.*

*The Painter and he sits downe.*

Come, let's talke wisely now:
Was thy sonne murdered?

*Pain.* I, sir.

*Hier.* So was mine.
How doo'st take it? art thou not sometimes mad?
Is there no trickes that comes before thine eies?

*Pain.* O Lord, yes, sir.

*Hie.* Art a Painter? canst paint me a teare, or a wound, a groane, or a sigh? canst paint me such a tree as this?

*Paint.* Sir, I am sure you haue heard of my painting: my name's *Bazardo.*

*Hie.* *Bazardo!* afore-god, an excellent fellow. Look you, sir, doe you see, I'de haue you paint me [for] my Gallirie, in your oile colours matted, and draw me fiue yeeres you[n]ger then I am — doe ye see, sir, let fiue yeeres goe: let them goe like the Marshall of Spaine —: My wife *Isabella* standing by me, with a speaking looke to my sonne *Horatio,* which should

---

103 to two Lyons] two she lions $D^1$, $D^2$—$D^3$, $L^1$—$L^4$, to two she-lions $L^5$. 104 at doores 1603. Bühnenweisung: sits] sit L, $D^4$, set $D^2$—$D^3$. 106 doo'st] doo'st thou 1618, dost thou 1623, 1633, $D^1$—M. || some time 1615, 1618, sometime 1623, 1633, $D^1$—M.

106 How } I H ow
107 Is there } there (Verwirrung beider Zeilen) in 1623.

107 Is] I 1633. comes] come 1623, 1633, $D^1$, L, $D^2$—$D^3$. 109 or] *f.* $D^1$, $D^2$—$D^3$, $L^1$—$L^4$. 110 tree] teare 1603. 114 afore] 'fore $D^1$—$D^4$, L. 115 me my] me in my L, M, me for my T. 117 ye] you 1610—1633, $D^1$—M. 118 *Exeter* goe] agoe 1610—1618. like the marshal of Spaine] *fehlt* L.

entend to this, or some such like purpose: "God blesse thee, my sweet sonne"; and my hand leaning vpon his head, thus, sir; doe you see? — may it be done?

*Pain.* Very well, sir.

*Hier.* Nay, I pray, marke me, sir: Then, sir, would I haue you paint me this tree, this very tree. Canst paint a dolefull crie?

*Pain.* Seemingly, sir.

*Hier.* Nay, it should crie; but all is one. Well, sir, paint me a youth, run thorow and thorow with villaines swords, hanging vpon this tree. Canst thou draw a murderer?

*Painter.* Ile warrant you, sir; I haue the patterne of the most notorious villaines that euer liued in all Spaine.

*Hie.* O, let them be worse, worse: stretch thine Arte, and let their beardes be of *Iudas* his owne collour; and let their eie-browes iuttie ouer: in any case obserue that. Then, sir, after some violent noyse, bring mee foorth in my shirt, and my gowne vnder myne arme, with my torch in my hand, and my sword reared vp thus: — and with these wordes:

"*What noyse is this? Who call's* Hieronimo?"

May it be done?

*Painter.* Yea, sir.

[*Hier.*] Well, sir; then bring mee foorth, bring mee thorow allie and allye, still with a distracted countenance going along, and let my haire heaue vp my night-cap.

Let the clowdes scowle, make the Moone darke, the Starres extinct, the Windes blowing, the Belles towling, the Owle[s] shriking, the Toades croking,

---

132 and hanging $D^4$. 135 willaines 1602. 137 *Iudas* his] *Judas's* $D^1$, L, $D^2$—$D^3$. 138 iuttie] jut $D^1$, L, jetty $D^2$—$D^3$. case] cause $D^2$. 144 May] Way $D^3$. 145 Yea] Yes H, $D^4$. 146 *Hier.*] *fehlt* 1602. 151 Owles 1623, 1633 und die neueren Ausgaben] Owle 1602—1618. croking] crooking 1603.

the Minutes ier[r]ing, and the Clocke striking twelue.

And then at last, sir, starting, behold a man hanging, and tottering and tottering, as you know the winde will *waue a man, and I, with a trise, to cut him downe.

And looking vpon him by the aduantage of my torch, finde it to be my sonne *Horatio.*

There you may [shew] a passion, there you may shew a passion! Drawe mee like old *Priam* of *Troy,* crying: "The house is a fire, the house is a fire, as the torch ouer my head!" Make me curse, make me raue, make me cry, make me mad, make me well againe, make me curse hell, inuocate heauen, and in the ende leaue me in a traunce — and so foorth.

*Pain.* And is this the end?

*Hie.* O no, there is no end: the end is death and madnesse! As I am neuer better then when I am mad: then methinkes I am a braue fellow; then I doe wonders: but reason abuseth me, and there's the torment, there's the hell. At the last, sir, bring me to one of the murderers: were he as strong as *Hector,* thus would I teare and drage him vp and downe!

*He beates the Painter in, then comes out againe, with a Booke in his hand.*

Hierauf folgt dann direkt: *Vindicta mihi* etc.

---

154 *Zweites* and tottering] *fehlt* $D^2$—$D^3$. 155 waue 1603, wave $D^1$—$D^4$, T, weaue die übrigen Qq., weave M. 159 shew] nicht in den Qq., ergänzt in $D^1$, L, $D^2$—$D^3$, M, T. 161 as] And $D^1$, L, $D^2$—$D^3$. 162 my] thy 1610—1633, H, $D^4$, M. 164 heauen] *fehlt* 1610—1633, $D^1$—M. 168 As] And $D^1$, L. 171 At the last] At last L.

## E.

*Fünfte Interpolation, hinter Akt IV, Scene IV, Vers 166.*

*Hier.* But are you sure they are dead?

*Cast.* I, slaue, too sure.

*Hier.* What, and yours too?

*Vic.* I, all are dead; not one of them suruiue.

*Hier.* Nay, then I care not; come, and we shall be friends:
Let vs lay our heades together:
See, here's a goodly nowse will hold them all.

*Vice.* O damned Deuill, how secure he is!

*Hier.* Secure? why, doest thou wonder at it?
I tell thee, Vice-roy, this day I haue seene *reuenge,
And in that sight am growne a prowder Monarch
Then euer sate vnder the Crowne of Spaine.
Had I as many lyues as there be Starres,
As many Heauens to go to as those liues,
Ide giue them all, I, and my soule to boote,
But I would see thee ride in this red poole.

*Hierauf folgen die Verse 175 (mit leichter Änderung), 176, 177, und die erste Hälfte von 178; weiter Vers 167—174 (ich folge für die ersten drei Verse der Q 1602, von da ab Q 1603):*

*Cast.* Speake, Who were thy confederates in this?

*Vic.* That was thy daughter *Bel-imperia*,
For by her hand my *Balthazar* was slaine:
I saw her stab him.

*Hier.* O good wordes: as deare to me was my *Horatio*
As yours, or yours, or yours my L. to you.
My guiltlesse Sonne was by *Lorenzo* slaine.

---

[E.] 1 they] that they 1615—1633, D¹—M. slaue] flaue 1610, slaine 1603, 1615—1633, M. slain D¹—D⁴. 6 nowse] nooze 1603, 1615-1633, howse 1610. 9 reuenge] reueng'd Qq., H, M. revenge D¹. 10 sight] fight D⁴. growne] gowne H. 16 Speake] But Q—1599. 18 Mit diesem Versbricht die Quarto von 1602 ab. 21 Lord 1623, 1633.

And by *Lorenzo*, and that *Balthazar*,
Am I at last reuenged thorowly.
Vpon whose soules may Heauens be yet reuenged
With greater farre, then these afflictions.

Unmittelbar hieran schliesst sich dann die nachfolgende Interpolation F:

Mee thinkes, u. s. w.

---

## F.

*Sechster Zusatz, statt Akt IV, Scene IV, Vers 178 (zweite Hälfte) — 189. Ich gebe diese Interpolation in getreuem Anschluss an die älteste Ueberlieferung derselben in dem Exemplar von 1602/1603 im Besitz des Herzogs von Devonshire.*

Mee thinkes since I grew inward with *Reuenge*,
I can not looke with scorne enough on Death.
*Kin*[*g*]. What, dost thou mocke vs slaue, bring torturs forth.
*Hier*. Doe, doe, doe: and meane time Ile torture you:
You had a Sonne (as I take it) and your Sonne
Should ha'e been married to your daughter? ha, wast not so?
You had a Sonne too, hee was my Lieges Nephew:
Hee was proud and polliticke: had hee liued,
Hee might a come to weare the Crowne of *Spaine*.
I thinke twas so: twas I that killed him,
Looke you, this same hand, twas it that stab'd
His hart, doe ye see this hand,
For one *Horatio*, if you euer knew him?
A youth, one that they hanged vp in his fathers Garden:

---

24 throughly 1623, 1633. 25 reuenged 1603—1633] auenged Q—1599.

[F.] 3 thou] *fehlt* 1623, 1633, $D^1$, M. slaue] slaule 1615. 11 twas] was 1618—1633, $D^1$—$D^4$, M. 12 ye 1603, 1615] you 1610, 1618—1633, $D^1$—M.

One that did force your valiant Sonne to yeelde,
While your more valiant Sonne did take him prisoner.
*Vice.* Be deafe my sences, I can heare no more.
*King.* Fall heauen. and couer vs with thy sad ruines.
*Cast.* Rowle all the world within thy pitchie cloud.
*Hier.* Now do I applaud what I haue acted,
*Nunc iners cadat manus!*
Now to expresse the rupture of my part,
First take my tongue, and afterward my hart.

*Man sieht also, dass Vers 23 dieser Interpolation sich direkt an Vers 190 des alten Textes anschliesst.*

---

16 more] *fehlt* 1615–1633, D¹–M. 21 *Nunck* 1603, *Nunce* 1610, *Nunc* 1615–1633, D¹ etc. *iners]* *mers* 1603–1618, *mens* 1623, 1633, D¹, *mors* H–M, *iners* T. *cadat]* *cadæ* alle Qq., *cede* D¹, D² D³, *cæde* H, *[nunc] cæde* D⁴, *cedo* M, *cadat* T. *manus]* *manui* D¹. Q 1603 liest also: *Nunck mers cadæ manus.* 22 D⁴ lässt den Vers ganz weg. || rupture] raputre D¹, D²–D³. part] hart M.

# Textkritischer Anhang.

## Akt I.

I, 1, 82. Die Allde-Quarto und die Göttinger (1594) lesen hier *the gates of Hor:* Die folgende Quarto versucht dem offenbaren Druckfehler abzuhelfen, indem sie, nun natürlich von allen übrigen gefolgt, *the gates of Horror* liest. Diese Konjektur ist nachweislich falsch; denn *Aeneis* VI, 893 heisst es:

> Sunt geminae Somni portae; quarum altera fertur
> Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris.
> Altera candenti perfecta nitens elephanto,
> Sed falsa ad caelum mittunt insomnia manes.

Und Virgils eigenes Vorbild, die Odyssee (XIX, 562), hat ebenfalls schon:

> *Δοιαὶ γάρ τε πύλαι ἀμενηνῶν εἰσὶν ὀνείρων·*
> *αἱ μὲν γὰρ κεράεσσι τετεύχαται, αἱ δ' ἐλέφαντι.*
> *τῶν οἳ μέν κ' ἔλθωσι διὰ πριστοῦ ἐλέφαντος,*
> *οἵ ῥ' ἐλεφαίρονται, ἔπε' ἀκράαντα φέροντες·*
> *οἳ δὲ διὰ ξεστῶν κεράων ἔλθωσι θύραζε,*
> *οἵ ῥ' ἔτυμα κραίνουσι, βροτῶν ὅτε κέν τις ἴδηται.*

Der Geist des Andrea ist also als wahrer Geist, unheildräuend, durch die hörnerne Pforte an die Oberwelt gelangt.

I, 2, 53. *rain.* Alle Quartos und bisherigen Ausgaben lesen *ran,* nur Collier hat die Konjektur *rain* in seinen Text eingeführt, ohne sie übrigens als solche zu bezeichnen. Auch Mr. Le Gay Brereton hat mir brieflich die gleiche Konjektur mitgeteilt, und ich zweifle gar nicht, dass sie richtig ist. Ursprünglich standen offenbar überall die Präsentia *rageth* (Vers 52), *rain, darke, sonant, petitur, drop, falles.* Die Allde-Quarto hat sie alle bewahrt; nur in *ran* schlich sich, durch einen Druckfehler, ein Praeteritum ein; die Göttinger Quarto führte zunächst das weitere Praeteritum *darkt* in der unmittelbar folgenden Zeile ein; die Quarto 1618 dann auch noch *dropt* in Vers 57.

Dass das Praesens vom Zusammenhang verlangt wird, hat auch Manly gefühlt; er schlägt vor, *run* statt *ran* zu lesen.

I, 2, 59. *scindred.* Dies ist die Lesung von Q. Die modernisierenden Ausgaben lesen natürlich *sunder'd* (auch Manly *sundred* ohne Bemerkung). Wir behalten die Orthographie von Q ohne Bedenken bei: das *sc* ist natürlich wie in *to scent* (= *sentir*) zu beurteilen (vgl. auch *scited* in IV, 2, 27); das *i* ist die normale Fortsetzung eines ae. *y*.

I, 2, 83. *wauing.* Dafür liest Manly *waning*; so auch Q 1603. Allein *wauing* wird doch wohl richtig sein. So heisst es auch in *Wily Beguiled* (Hawkins III, 305):

When Phoebus waves unto the western deep.

Dodsley-Hazlitt (IX, 235) will hier allerdings auch *wanes* statt *waves* lesen. Man wird an etymologischen Zusammenhang mit *wabern, Waberlohe*, an. *vafrlogi* u. s. w. denken müssen.

I, 2, 129 ff. Über die Zeilenabteilung der Quartos, vgl. Einleitung S. LXXXXV.

I, 3, 14. Manly weist ausdrücklich auf die Lesart von Q 1633 (und $D^1$) hin, *which changes the construction, perhaps for the better.*

I, 3, 15. Die drei lateinischen Verse stehen in den Quartos mit gleicher Zeilenfront, so dass die flankierenden Pentameter äusserlich nicht von dem mittleren Hexameter unterschieden sind.

I, 3, 19. Q interpungiert: *now, let*; $D^1$, $D^2$, A, $D^3$: *it—Now.* Ich habe mich hier letzterer Interpunktion angeschlossen.

I, 3, 35 und 36. *treasure.* Da das Wort in beiden Fällen metrisch offenbar dreisilbig ist, liest Manly *treasur[i]e*; den gleichen Vorschlag macht Fleischer, p. 13 und Keller, Archiv CIII, 386. Allein vgl. Einleitung, Seite C. Wenn z. B. *feature* oder *pleasure* dreisilbig gebraucht werden (van Dam, *William Shakespeare. Prosody and Text*, S. 16), so ist doch auch nicht *featury* oder *pleasury* zu lesen.

I, 3, 65 ff. Die Zeilen sind einer doppelten Konstruktion fähig: man kann Vers 66 zu *Discharged* oder zu *counterfeits* ziehen. Ich habe in dieser Ausgabe die Interpunktion von Q gelassen; in der *Temple Edition* habe ich das Komma hinter *counterfeits* getilgt. Die Qq 1615 ff. haben Klammer vor *that* und hinter *friend.*

I, 4, 57. Die B.-W. *Exit* steht in den meisten neueren Ausgaben hinter Vers 59. Es ist natürlich anzunehmen, dass Horatio während der Verse 58/59 abgeht.

I, 4, 90. Mit Recht setzt $D^4$ ein [Aside].

I, 5, 6. Die Interpunktion rührt von mir her; keine der Quartos oder neueren Ausgaben weist eine Interpunktion auf zwischen *I* und *slaine.* Manly setzt ein *[aside];* wohl schwerlich richtig.

I, 5, 9. *Court* ist in Q 1633 durch ein Druckversehen in die vorhergehende Zeile hinauf gerückt (das Komma hinter *sonne* herunter).

I, 5, 37 ff. Manly setzt Punkt hinter *Albion*, Komma hinter *diadem*, — eine Interpunktion, die sehr wohl die richtige sein mag. Q hat die im Text gegebene Interpunktion; desgleichen die übrigen Quartos; nur steht von 1615 ab ein Doppelpunkt hinter *Diadem*.

I, 5, 59. *the* alle Quartos. Vgl. jedoch I, 2, 96, wo freilich auch schon von 1594 ab die späteren Qq *the* statt *thy* haben. Auch Elze (*Notes on Elizabethan Dramatists*, II, 102) will *thy* lesen.

I, 6. $D^4$ fügt die B.-W. *Enter Andrea's Ghost, with Revenge* hinzu. Sie ist nicht absolut nötig; doch haben die alten Qq sie selbst am Schluss des 3. u. 4. Aktes. Natürlich sind Ghost und Revenge während des ganzen Stückes anwesend.

## Akt II.

II, 1, 21 f. Eine beachtenswerte Variante hierzu liefert Ben Jonson, der im *Poetaster* III, 1 unsere Stelle folgendermassen citiert:

Yet might she love me, to content her *fire*;
Ay, but her reason masters *her* desire.

II, 1, 27. *her Beauties thrall.* Die älteren Qq lesen *her beauteous thrall*, offenbar falsch. Auch Ben Jonson an der eben angeführten Stelle hat das richtige *beauty's*. Vgl. auch *Sol. and Perseda*, D.-H. V, 348: *sweet beauty's thrall.*

II, 1, 29/30. Da wir von Vers 1 bis 40 durchgehenden Reim haben, ist gewiss *extasie: remedie* zu lesen (so auch Fleischer, p. 15).

II, 1, 41—44. So die Abteilung der Qq. Man könnte Zeile 44 als Vers fassen (freilich hätte man dann doppelten Auftakt und weibliche Endung) und der Rest ginge zur Not auch noch in einen Vers, doch sind die Zeilen eher Prosa.

II, 1, 42. Natürlich ist anzunehmen, dass Pedringano sein *Signior!* noch hinter der Scene ruft.

II, 1, 50. *punishment.* $D^1$, $D^2$, A und $D^3$ lesen hierfür *banishment*; wohl zur Abwechslung wegen des wieder folgenden *punishment* in der folgenden Zeile. Aber solche Homoioteleuta sind gerade in Kyds Manier.

II, 1, 50—52. Die Interpunktion ist genau die von Q. Die Ausgaben $D^1$, $D^2$ - $D^4$ haben den Zusammenhang der Verse offenbar nicht verstanden; sie setzen Punkt hinter *punishment* (Vers 51), Komma hinter *thee* (Vers 52), kein Komma hinter *since*. Offenbar wurde hier *since* als Konjunktion, nicht als Adverb gefasst.

II, 1, 79—83. Die Zeilenabteilung der Quartos ist wie im Text. Koeppel (E. St. XVIII, 131) teilt ab:

*Lorenzo.* What, villain? ifs and ands?
*Pedringano.* O stay, my lord;
She loves Horatio.

II, 1, 79. $D^4$ fügt die B.-W. hinzu: *Threatens him.*

II, 1, 128|129. Die Zusammenziehung der 2 Verse in 1615 ist wohl mit Absicht geschehen: das *limbde* der vorhergehenden Qq. (statt *limde, lim'd*) war offenbar unverständlich geworden.

II, 2, 4. Q—1618 D weisen keine Klammern auf; 1618 B—1633 setzen Klammern vor *Two* und hinter *contents*; hierin folgen ihnen $D^1$—$D^4$. Natürlich muss die Klammer hinter *had* schliessen.

II, 2, 27. $D^4$ setzt ein *[Aside.* hinter diese Zeile; offenbar gehört es hinter die nächste. Natürlich ist auch Zeile 31 *aside* gesprochen, wie $D^4$ richtig zusetzt (ebenso 41).

II, 1, 33. Alle Qq. und einige neuere Ausgaben lesen *warring* statt *war*. Metrisch ist dies zur Not zulässig (epische Cäsur). Allein *war* ist doch wohl vorzuziehen; *warring* kann sehr wohl fälschlich aus Zeile 38 in Zeile 33 geraten sein.

II, 2, 56. Ich zweifle nicht, dass hier *jeal[i]ous* zu sprechen ist. Das Wort wird ja in der damaligen Zeit häufig auch so geschrieben, z. B. im *First Part of Jeronimo* fol. $C_3$ *b* (D.-H. IV, 371 Mitte) oder in Warners *Albion's England* (1597), p. 47. 49 etc. So wohl auch in *Richard III.*, I, 1, 92:

Well struck in years, fair, and not jealous.

Vgl. z. B. van Dam, *William Shakespeare. Prosody and Text*, p. 20; Franz, DLZ. 1901, Spalte 669, unten. Man denke an *envious* (so mit Recht Franz), an *hidious*, *hideous*, wo heutzutage noch das ursprünglich falsche Suffix gesprochen wird (frz. *hideux)*; frühere Schreibungen wie *magnanimious* etc.

Mit Ach und Krach käme man freilich auch noch durch den Vers, wenn man *mixëd* zweisilbig liest; ganz ungeheuerlich ist dagegen Fleischers Skandierung:

Of dán | ger mixed | with jéa | lous dés | pite.

II, 3, 10—12. Man wird die Interpunktion doch wohl wie im Text setzen, indem man Vers 11 zum vorhergehenden, nicht zum folgenden zieht. Q freilich hat nur ein Komma hinter *league;* allein 1603. 1610 z. B. setzen einen Punkt, 1615 und 1618 ein Kolon; 1623, 1633 ein Semikolon, worin alle neueren Ausgaben mit Ausnahme von $D^3$ nachfolgen. Letzteres hat keine Interpunktion hinter Vers 11, worin ihm Fleischer (p. 17) folgen will.

II, 3, 14 ff. Die Interpunktion von Q (Komma hinter *that* in Vers 14, und Punkt hinter *land* in Vers 16) ist ganz verfehlt. Die späteren Quartos scheinen die Stelle richtig verstanden zu haben; desgleichen alle neueren Ausgaben.

II, 5, 29. *ere life was new begun.* Das heisst wohl —: bevor dein Leben noch recht neu begonnen hatte; bevor dir, nach all den Gefahren des Kriegs, Leben und Lebensgenuss neu erblüht war. In Lodowick Barrys *Ram Alley* (Dodsley-Hazlitt X, 371) findet sich auch dieser Vers der *Spanish Tragedy* citiert; es heisst dort: "*when* life was new-begun". Diese Lesart wird von Fleischer verteidigt; doch glaube ich, dass eine Änderung nicht notwendig ist.

II, 5, 71. Die Konjektur *effert* statt *effecit*, welche das Metrum richtig stellt, verdanke ich meinem Kollegen Prof. Dr. Traube. Derselbe Gelehrte wies mich auf Tibull II, 4, 55 ff. als das wahrscheinliche Vorbild von II, 5, 72 73. Tibulls Verse lauten:

*Quidquid habet Circe, quidquid Medea veneni,*
*Quidquid et herbarum Thessala terra gerit . . .*
*Si modo me placido videat Nemesis mea vultu,*
*Mille alias herbas misceat illa, bibam.*

II, 5, 78. Q liest:

*Emoriar tecum Sic. sic iuuat ire sub vmbras.*

Spätere Quartos umgekehrt: *tecum sic, Sic iuuat.* Natürlich hat Q das richtigere; das *Sic, sic jurat ire sub umbras* stammt ja aus der Aeneis IV, 660.

## Akt III.

III, 1, Bühnenweisung. Ich habe nach dem Vorgang der alten Quartos *Alexandros* Namen stehen lassen, obgleich er eigentlich erst hinter Vers 30 auftritt.

III, 1, 1. Natürlich ist *condition* viersilbig zu lesen; die Einschiebung von *great* in $D^1$, $D^2$, A ist nichts weniger als eine Verbesserung.

III, 1, 15. Die Personenbezeichnung *Nob.* der Qq. (so auch $D^1$) lösen $D^2$—$D^3$ auf in *Noble*, H und $D^4$ in *Nobles*.

III, 1, 58 ff. Q hat die Zeilenabteilung: Stay . . . Maiestie, ‖ *Villuppo.* ‖ entrance? ‖ Von neueren Ausgaben teilen H — M ab: Stay . . . of ‖ Villuppo! ‖ entrance? ‖ Q 1623 und 1633, sowie $D^1$ haben zwei Zeilen in Prosa. Die Abteilung des Textes oben dürfte den metrischen Gepflogenheiten Kyds am meisten entsprechen.

III, 1, 77 f. *Of . . . . vnbinde him* bildet in den alten Qq. und den neueren Ausgaben eine Zeile. Bei Manly findet sich die Bemerkung: *Qq. an Alexandrine: or, as* Kittredge *suggests*, my lord *is*

*hypermetrical.* Mr. Le Gay Brereton schreibt: *"Unbind him" is probably the original stage-direction. After it had intruded upon the text, I suppose, the words "[ They unbind him" were inserted as a direction a couple of lines lower down.* Ich meine, der Vicekönig ruft zuerst Alexandro zu: *Come, my Lord;* da er sich alsbald besinnt, dass dieser ja noch angebunden ist, giebt er den Umstehenden im allgemeinen den Befehl: *Vnbinde him!* Dann endlich besinnt er sich auf noch ein besseres: es ist das angemessenste, wenn der verleumderische Villuppo den unschuldig Verklagten selbst loslöst: "Let *him* unbinde thee" etc. Die metrische Abteilung dürfte wie im Text am besten sein.

III. 1, 92. Es ist doch wohl zu lesen:

Or whérein háth *Alexándro* vsed thee ill?

Vgl. unten III, 10, 34:

Or whérein ist that I offended thee?

III, 2, 23. Die Qq. und $D^1-D^4$ haben die Zeilenabteilung: See . . . . man || may ||, also zwei Zeilen. Dies ist offenbar unrichtig (vgl. auch den Reim).

III, 2, 83 (und 96). Die älteste Lesung des Namens ist *Liugis.* Diesen Heiligen kenne ich nicht; auch nicht den heiligen *Lingis* von $D^2$, A, $D^3$ (und Koppels deutscher Übersetzung). Manly vermutet, wie ich selbst, *Luigis.*

III, 2, 94 ff. Die alten Quartos und $D^1-D^4$ teilen ab: My Lord || forthwith || Parke ||. Jedenfalls aber gehört *meet* in die Zeile 95.

III, 2, 108 und 109 bilden in Qq. und $D^1$ eine Zeile; schon Hawkins hat die Verse richtig getrennt.

III, 2, 113/114. D. h. Pedringano und Cerberine, die um schnöden Mammons halber ihr Seelenheil verwirkt haben (durch ihre Mitschuld am Morde Horatios), werden um solchen Preis auch ihr leibliches Leben daranwagen, wenn ich es jetzt zu meiner Rettung brauche. Q freilich hat keine Interpunktion hinter *endangered* und Komma hinter *life.* Von 1615 ab steht ein Komma hinter *endangered,* Komma oder Strichpunkt hinter *life* (so auch in den neueren Ausgaben; Manly wie Q).

III, 2, 119. Die Zeile wird von Manly zerteilt:

For dye they shall, —
Slaues are ordein[e]d to no other end.

Auch Mr. Le Gay Brereton möchte so gelesen wissen. Mich hält der Reim von der Zerteilung ab; Sechsheber (so kann ja der Vers gut gelesen werden) kommen des öfteren in der *Spanish Tragedy* vor; vgl. Einleitung, S. LXXXVIII.

III, 3, 40. Man kann Fragezeichen oder Komma hinter *Why* setzen; ich bin nicht ganz sicher, in welchem Fall die Antwort Pedringanos unverschämter klingt. Q hat ein Komma.

III, 4, 51 f. Zeilenabteilung der Qq.: with vs? || distress. || Berichtigt von Fleischer, M und T. Die Zeilenabteilung giebt zuerst Markscheffel richtig; doch liest dieser den zweiten Vers:

Do stand, good lord, and help me in distress.

Manly schiebt mit Recht hinter *with vs* ein: ***Reads the letter.***

III, 4, 71. *He . . . liues: away* in einer Zeile Qq, $D^1-D^3$.

III, 6, 28. Die späteren Quartos und mehrere neuere Ausgaben ($D^1-D^3$) haben einen Punkt hinter *Marshallship.*

III, 6, 37 und 38 sind nach Keller (*Archiv* CIII, 386) vielleicht '*aside*' zu sprechen. Sehr wohl möglich.

III, 6, 40. Nach diesem Vers haben die Ausgaben H—$D^4$ die Bühnenweisung: *Enter Hangman.* Dies halte ich für falsch; der *Hangman* ist gewiss schon da, und verbirgt sich wohl hinter den *Officers* der B.-W. nach Zeile 16.

III, 6, 41. Hier fängt nach meiner Meinung die Prosa an. In Zeile 44—49 habe ich die Anordnung von Q gelassen. $D^4$ hat hier höchst wunderbare Verse; vgl. Einleitung, Seite LXXXVI.

III, 6, 56. 57. Die zwei Zeilen sehen in den alten Qq. und neueren Ausgaben wie 2 Verse aus; Zeilenabteilung: ready. || away. || Das gleiche gilt von III, 6, 76—78; Z.-Abt.: greatly. || health. ||

III, 6, 99. $D^4$ hat die Note (S. 90): [Old copies, *murder? o.*]. Aber nur bei Hawkins findet sich Murder? o. Die Qq. setzen Komma hinter Murder.

III, 7, 24. Interpunktion von Q: pasport, I pray you sir, we . . . wrong. Spätere Qq. haben Semikolon hinter *pasport.*

III, 7, 55. Manly setzt Punkt hinter *accident.* Q interpungirt: this, accident, now, ||

III, 8. H—$D^4$ beginnen hier einen neuen Akt; vgl. Einleitung S. LXXX f.

III, 8, 1. Die meisten Qq. haben keine Interpunktion innerhalb des Verses (so Q); einige haben ein Komma vor *this.*

III, 8, 2 und 3 bilden in allen Qq. und neueren Ausgaben eine Zeile.

III, 10, 2. Manly lässt das *assurde* von Q; zur Not könnte man ja allerdings dreisilbig *assuard* sprechen.

III, 10, 24 25. *Sister? — enemy* eine Zeile in Qq. und $D^1-D^4$. Berichtigt von Markscheffel, Manly und T.

III, 10, 75. Das (gräcisierende?) *Aetne* von Q könnte man vielleicht auch stehen lassen, wie Manly thut.

III, 10, 98. How? || loose. || So abgeteilt in Qq., D¹—D⁴; auch bei Elze, *Notes on Elizabethan Dramatists*, p. 103, der unsere Stelle ohne brauchbares Resultat behandelt. Die im Text gegebene Abteilung auch bei Markscheffel (der in 98 *You fear yourself?* liest), und Manly.

III, 11, 3. Das Komma zwischen *me* und *so* steht, wenn ich nicht irre, nur in Q 1603 und 1618 D. Es scheint mir einen guten Sinn zu geben: wenn ihr mich verlassen wolltet, dann gut (dann wär ich recht zufrieden).

III, 11, 8/9: *Oh — were* in einer Zeile Qq., D¹—D³.

III, 12, 73/74 eine Zeile Qq., D¹—M; die Trennung schon von Markscheffel vorgeschlagen.

III, 12, 78/79 eine Zeile in den älteren Qq.; die späteren, wie auch die Neuausgaben zerteilen die überlange Linie.

III, 12, 81. Der Vers ist doch vielleicht ohne Auftakt zu lesen (ohne dass man etwa *For* zu Anfang ergänzt). Vgl. z. B. Marlowe, *Dr. Faustus*, ed. Breymann, B 1457 (so auch wörtlich, nur mit vorgesetztem *and*, Shakspere, *All's Well* I, 3, 31). Übrigens kommt das Sprichwort äusserst häufig vor.

III, 12, 100. Das Metrum dieses Verses hinkt gewaltig. Collier (*Illustrations of Early English Popular Literature*, Band I, 1863, Einleitung zu *John Brewen*) schlägt vor, statt *exempt* zu lesen *execute* (so auch eine handschriftliche Korrektur im Exemplar der Quarto 1618 auf der Bodleiana). Allein dies bringt nur eine schiefe Auffassung in die Stelle, die dem Sinn nach doch ganz klar ist. Hazlitt conjiciert viel besser *hold exempt*, was meines Erachtens dem Metrum wie dem Sinn der Stelle völlig gerecht wird.

III, 13, 10/11. Q hat Komma hinter *contend* und *life*. Die Interpunktion von D⁴ (Komma nach *contend*, keines nach *life*) halte ich für verfehlt.

III, 13, 25/26. Interpunktion nach Hawkins; Q hat Komma nur hinter *oportunitie*.

III, 13, 35. Das *Mors* von Quarto 1633, das so "*likely*" aussieht, aber doch falsch ist, haben alle Ausgaben bis auf D⁴ herunter weitergeschleppt. In neuerer Zeit ist der Fehler zuerst von Sarrazin korrigiert worden, mit dem Hinweis auf die Quelle, Senecas *Oedipus* 515 (vgl. *Anglia* XIII, 127 und „Thomas Kyd und sein Kreis", p. 102).

III, 13, 50/51. Abteilung: them. || law Qq., D¹—M.

III, 13, 66 *band*. Dafür las D¹ *bond*. D² kehrte (wie auch H) zur alten Lesart *band* zurück und bemerkt in einer Note ganz richtig:

"This was altered to *bond* in the former edition." Damit war natürlich $D^1$ gemeint. $D^3$ druckt dies wörtlich nach, und $D^4$ macht daraus ganz missverständlich: "This was altered to *bond* in the edition of 1599." Diese Ausgabe (die Bridgewater Quarto, die Hazlitt gar nicht gesehen hat) liest aber *band* wie alle andern Quartos.

III, 13, 66, B.-W. *papers*. Das *s* in Q ist wohl noch erkennbar, nur etwas undeutlich.

III, 13, 77 78. So die Abteilung von Q. Erst spätere Ausgaben haben Prosa aus den zwei Versen gemacht.

III, 13, 79 80. Q liest:

No sir, it was my murdred sonne, oh my sonne.
My sonne, oh my sonne *Horatio.*

Die gleiche Zeilenabteilung in allen übrigen Qq., $D^1$—$D^4$.

III, 13, 89. $D^4$ hat hier ganz willkürlich, und ohne jede Angabe einer Abweichung von seiner Vorlage:

[Hier.] But here, take this and this —
*Senex.* What, thy purse? —
Hier. Ay, this and that.

Ich halte die Änderung für gänzlich unnötig. Hieronimo stösst beim Herumfahren in seiner Tasche auch auf seine Börse, und unterbricht sich dann selbst mit seiner Frage. Nach kurzem Besinnen setzt der treffliche Marschall dann alsbald grossmütig hinzu: „ja wohl, die sollst du auch haben!"

III, 13, 101 ff. Für die Textgestaltung dieser Verse verdanke ich Mr. Gollancz Anregungen.

III, 13, 149. Die Ausgaben $D^1$—$D^3$ lesen *fate* statt *Father*. Dieser Änderung bin ich in der *Temple Edition* gefolgt, habe jedoch hier die Lesart der Qq. gelassen: *transformes* fasse ich intransitiv: „dass das Aussehen sich so verändern kann!" Damit, dass Hieronimo sich selbst als *ruthlesse Father* apostrophiert, vergleiche III, 13, 95 ff.; IV, 1, 16 etc. Metrisch ist gegen den Vers nichts einzuwenden; er ist genau gebaut wie III, 15, 47 oder III, 12, 91 (epische Cäsur, oder wenn man lieber will, *Father* verschleifen).

Hinter dem letzten *s* von *transformes* hat Q noch ein weiteres Zeichen. Man könnte es für ein zweites, schlechtgeratenes *s* halten; wahrscheinlicher ist es wohl ein verkehrtes Fragezeichen (das ja in Drucken dieser Zeit ganz gewöhnlich auch die Funktion unseres Ausrufungszeichens hat).

III, 13, 165 ff. Manly lässt jede Interpunktion hinter *broken off* weg, und bekommt dadurch eine eigentümliche Interpretation der Stelle. Q hat Komma hinter *broken off* und *breathes*.

III, 14, 1. *Go, Brother—name.* Als Prosa in den ältesten Qq., die späteren Qq. und die neueren Ausgaben haben Verse wie im Text.

III, 15, 7 8. Sister? || Lord, | see Qq., D 1—D 3; sister. || this || see. D 4; sister. || Bel-imperia? || day || see M.

III, 15, 66—68. Father. | him. | Prince, | peace: | Qq., D 1—D 4.

III, 15, 77 Yonder. tro? | Qq., D 1—D 4; duke? | so. | tro? | M. Yonder. | devis'd? | lamb *Markscheffel.*

III, 15, 89 90. *Hieronimo*—Sonne eine Zeile Qq., D 1; *Hieronimo,* I hear | son H—D 4.

III, 15, 108 109. not. | world Qq., D 1; not. | There pause; | world H—D 4. Wie im Text, Markscheffel und Manly (der erstere lässt *good* aus, was den Vers glatter macht; statt *There then* liest er *Therefore).*

III, 15, 126. commaund, | way. | Qq., D 1; Pha! — | way | D 2—D 3. Eine Zeile H, D 4, M, T.

III, 15, 127 f. Als Nachtrag zu der Note meiner *Temple Edition* sei hier zunächst besonders auf die wertvolle Bemerkung Wolfgang Kellers (*Archiv* CIII, 387) hingewiesen. Das italienische Sprichwort des Textes findet sich auch in Sandfords *Garden of Pleasure,* unter den '*Proverbs of Piovano*', i. e. Piovano Arlotto, und zwar in der Form:

„*Chi mi fa meglio, che non suole.*
*Tradito m' ha, o tradir mi vuole.*"

Noch vor dem Erscheinen von Kellers Recension war ich ebenfalls auf die Stelle gekommen, aber eben, wie ich dankbar konstatiere, angeregt durch Kellers etwas früheren Aufsatz „Zu Shakespeares italienischer Reise", im Jahrbuch XXXV, 260 ff. Ist Dunlops *Ariosto* Druckfehler für *Arlotto?* Von Sandford scheint das Citat auch in Florios *First Fruites* übergegangen zu sein (fol. 26 recto).

III, 16, 3 4. Markscheffel will lesen:

To combat Acheron and Erebus
In hell, or near-by Styx and Phlegethon.

III, 16, 28. Der Vers ist fast unmöglich zu scandieren, auch wenn man *first* zweisilbig, oder *nuptiall* dreisilbig lesen wollte. Mr. Gollancz will *Lo* am Anfang des Verses einschieben, was ich auch in der *Temple Edition* direkt eingesetzt habe. Manly setzt *do . . . beare* statt *boare;* ob aber nicht doch ein Praeteritum hier besser am Platze ist?

## Akt IV.

Die Ausgaben H—D 4 bezeichnen, ihrer Einteilung des ganzen Stückes entsprechend, diesen Akt natürlich als fünften. Vgl. die Note zu III, 8.

IV, 1, 9 10. So die Lesung der Qq. Ob man beide Zeilen so lässt, oder die erste opfert, oder die zweite, oder eine Kreuzung zwischen beiden herstellt — das Resultat bleibt unbefriedigend. $D^4$ streicht den 2ten Vers, meine eigene *Temple Edition* den ersten; am gescheitesten war wohl Dodsley, der beide Verse auslässt.

IV, 1, 32. Collier (*Illustrations*, vgl. Note zu III. 12, 100) will hier *applauds* statt *applies* lesen. Mit nichten, trotz Fleischers Beifall; *applies* ist hier wie das moderne *ply* gebraucht, und *applies our drift* heisst einfach: *furthers our plans.*

IV, 1, 52—61. are. | *Bel-imperia.* | you | hers. | your helpe. | of me, | haue you. | Embassadour, | Qq., $D^1$—$D^4$. Manly liest in 52—55 wie ich, in 55—61 wie die Qq. Markscheffel (p. 22) und Doleschal (p. 9) wollen zwei Alexandriner ansetzen:

"My help? Why, my good lords, assure yourselves of me;
For you have given me cause; ay, by my faith have you".

IV, 1, 88. Die Quarto hat ein Fragezeichen hinter *plaies*, das wir nach neuerem Gebrauch durch ein Ausrufungszeichen ersetzen.

IV, 1, 95. Durch ein typographisches Versehen ist hier in der *Temple Edition* am Schluss *it* abgefallen.

IV, 1, 98—105 weisen sehr unregelmässiges Metrum auf; *And now — to speak* steht in den ältesten Quartos direkt als Prosa; die späteren haben freilich wieder Verse daraus gemacht.

IV, 1, 126. But .... of him | Bashaw? | misdeeds | Qq., $D^1$—$D^4$. Manly hat die Abteilung: O, excellent .... Hieronimo: | bashaw? | misdeeds, | himselfe. Dr. Markscheffel und Mr. Le Gay Brereton teilen ab, wie ich; der erstere will noch *He* vor *Moued* einschieben, der letztere *[he straight]* hinter *misdeeds.*

IV, 1, 146. Man kann hier *discretion* lesen, oder den Vers ohne Auftakt nehmen, oder *Whiche'er* statt *Which* lesen, oder *unto* statt *to.* Vgl. Elze, a. a. O. p. 103, Markscheffel, p. 22 und Manly zu der Stelle. Elze schlägt auch eine Umstellung vor:

Which shall | seem best | to your | discre|tion?

IV, 1, 153 154. Ein Vers in Qq., $D^1$—M.

IV, 1, 169 70. Each .... parte, | languages, | Qq., $D^1$—$D^4$. Manly hat die verlockende Abteilung: Hieronimo? | of vs | languages, ‖.

IV, 1, 187. this? resolue, | vp. | Qq., $D^1$—M.

IV, 1, 190. you. | Babilon, | Qq., $D^1$— M. Markscheffel, p. 23, wie im Text.

IV, 3, 8. Manly teilt ab: Hieronimo. | that? | Grace ‖.

IV, 3. 21. Ich fasse diesen Vers als dramatische *syllable pause line;* in 22 fehlt der Auftakt, 18 und 25 sind Kurzverse. Überhaupt finde ich, dass dieser letzte Monolog Hieronimos, der mit geballter Faust gesprochen wird, und wie das Grollen heraufziehenden Donners klingt, auch metrisch vortrefflich gelungen ist.

IV, 3, 24. Manly teilt ab: to be | Reueng'd! Ich möchte *Hieronimo* zweisilbig lesen (wie häufig, s. Einl. S. LXXXXIX f.) und betrachte Vers 25 als Vierheber; dadurch wird das harte Enjambement vermieden, und der viermalige Racheruf Hieronimos kommt zu intensiver Wirkung, wenn viermal hintereinander das Rachewort den grimmigen Versschluss bildet.

IV, 4. Bühnenweisung. Manly fügt mit Recht am Schluss hinzu *[to the gallery].*

IV, 4, 5. Vielleicht ist die richtige Anordnung:

*Vice.* Who? *Bel-imperia?*

*King.* I, and *Hieronimo*, our Marshall.

So bei Manly.

IV, 4, 51. imploid. | slaine! | Qq., $D^1$–$D^3$, M; employed. | Ay me, Erastus! | slain! $D^4$.

IV, 4, 78. Die ältesten Qq. haben Klammer hinter *for,* und nach *scene;* die späteren vor *for* und nach *peere.*

IV, 4, 102. Manly setzt Gedankenstrich hinter *leaue* und *leasure;* Q hat Kommas hinter beiden Wörtern.

IV, 4, 107. *He shrikes, I heard, and yet].* So die Interpunktion fast aller Quartos (namentlich die von Q). 1623 und 1633 setzen ein Kolon hinter *heard;* 1618 einen Strichpunkt, und so auch H–$D^4$. $D^1$ ändert ganz; ich interpungiere im wesentlichen wie M (so auch T).

IV, 4, 119. Die Anführungszeichen rühren von mir her.

IV, 4, 150. Ich fasse den Vers als regelrechten Vierheber (vgl. Einleitung, S. LXXXXVIII). Ein Leser der Quarto 1610 (Exemplar der Bodleiana) hat unnötigerweise mit Einschub eines *dismal* vor *play* dem Metrum aufhelfen wollen. Der Vers wirkt nach meinem Gefühl als Vierheber viel besser.

IV, 4, 152. Es ist zweifelhaft, ob hinter *holde* ein Komma stehen soll oder nicht. Die Qq. haben keines; ebenso $D^1$, H, $D^2$, $D^3$, M; dagegen steht ein Komma in A, $D^4$, T. Vgl. die Bühnenweisung hinter 155, die übrigens erst in Q 1602 auftritt, also schwerlich viel Gewicht für die Auffassung des vorliegenden Verses besitzt.

IV, 4, 160/161. Eine Zeile in Qq., $D^1$—M.

IV, 4, 167/168. Eine Zeile in Qq., $D^1$—M.

IV, 4, 182—184. *tortures.* | *tell.* | *Sonne,* | die ältesten Quartos: H—D⁴.

IV, 4, 206. Die Interpunktion rührt von mir her. Q: *entom'd what.*

## Interpolationen.

**A.** 6 und 7 eine Zeile Qq., D¹—D⁴.

13. Auch mir kommt der Vers thöricht genug vor, aber die „Emendationen" *long-liv'd* (D¹, D³—D⁵), oder gar *shrewd-liv'd* (Fleischer, p. 20) machen ihn wahrhaftig nicht vernünftiger.

26 und 27. *I: I — houre* in einer Zeile Qq., D¹—D⁴. Vielleicht lassen sich die Zeilen 26—30 am besten so anordnen:

*Ped.* Deluded?
*Hier.* I: I would haue sworne my selfe.
Within this houre, that this had beene my sonne:
*Horatio!* His garments are so like.
Ha! are they not great perswasions?

(Die erste Zeile ist so von Manly geordnet.)

29 und 30 in einer Zeile Qq., D¹—M.

36 und 37. *Deare—griefe* in einer Zeile Qq., D¹.

43 und 44. againe. | hell Qq., D¹—D⁴; Manly setzt *O God!* in eine Zeile für sich.

**B.** 5—8. Y' fayth .... confesse, | honor. Qq., D¹—D⁴; thing. | tardy, | Honour. | M, T.

**C.** 4 und 5. sonne? | about: | Qq., D¹—D⁴.

12—14. sonne? | speake: | as well? | sonne? | Bacon, | 1610—1633, D¹—D⁴.

26—29. This is .... truly? | of these | parents. | Qq., D¹—D⁴.

35—38. When .... *Balthazar,* | Honour, | Portingale Qq., D¹—D³.

44—47. Hier ist der Effekt des irregulären Metrums so fein, dass ich die Zeilenabteilung von Q 1602 ganz hersetzen will:

I, I, I, and then time steales on: and steales, and steales
Till violence leapes foorth like thunder
Wrapt in a ball of fire,
And so doth bring confusion to them all.

Erst Hazlitt, Manly und ich selbst haben geändert; ob wir es besser getroffen haben, ist mir recht zweifelhaft. Markscheffel (p. 26) nimmt Reim und Alexandriner an:

Till violence leaps forth, like thunder wrapp'd in a ball
Of fire, and so doth bring confusion to them all.

**D.** 40 und 41. The heauens . . . sorow, | what. | Qq., $D^1-D^3$.
46 ff. Where . . . . murdred? | booke, | grace | Qq., $D^1-D^4$.
70 und 71 eine Zeile Qq., $D^1-D^3$, M.
77 und 78. tree, | nought, | Qq., $D^1-D^3$, M.
83 ff. O . . . haue that, | world, | buy | inestimable: | hands | from him. | sonne | Qq., $D^1-D^3$.

Die Quartos drucken auch den Rest dieser Interpolation in der Hauptsache als Verse; doch sind auch hier Z. 146—158 in vier Absätzen als Prosa gegeben. Ich halte es nicht für der Mühe wert, die falsche Versabteilung der Quartos herzudrucken, um so weniger, da sie in allen neueren Ausgaben im wesentlichen wiedergegeben ist.

**E.** 19—26 und **F.** Hier habe ich auch die Interpunktion und Zeilenabteilung getreulich beibehalten, da der Text der ältesten Vorlage, Quarto 1603, noch nirgends wiedergegeben worden ist (ausser modernisiert in meiner *Temple Edition*).

## Berichtigungen.

Auf S. XXX, Z. 13 v. u., lies einziges statt einsiges.

„ S. XXXXIII, Z. 5, setze Komma vor ihre.

„ S. LXXXVI, Z. 17, lies hätte statt hätter.

THE

# SPANISH TRAGE-die, Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Bel-imperia*: with the pittifull death of olde *Hieronimo*.

Newly corrected and amended of ſuch groſſe faults as paſſed in the firſt impreſsion.

*AT LONDON*
Printed by *Edward Allde*, for
Edward White.

# ACTVS PRIMVS.

Enter the Ghoaſt of *Andrea*, and with him *Reuenge*.

*Ghoaſt.*

WHen this eternall ſubſtance of my ſoule,
Did liue impriſond in my wanton fleſh:
Ech in their function ſeruing others need,
I was a Courtier in the Spaniſh Court.
My name was *Don Andrea*, my diſcent
Though not ignoble, yet inferiour far
To gratious fortunes of my tender youth:
For there in prime and pride of all my yeeres,
By duteous ſeruice and deſeruing loue,
In ſecret I poſſeſt a worthy dame,
Which hight ſweet *Bel-imperia* by name.
But in the harueſt of my ſommer ioyes,
Deaths winter nipt the bloſſomes of my bliſſe,
Forcing diuorce betwixt my loue and me.
For in the late conflict with Portingale,
My valour drew me into dangers mouth,
Till life to death made paſſage through my wounds.
When I was ſlaine, my ſoule deſcended ſtraight,
To paſſe the flowing ſtreame of Acheron:
But churliſh *Charon* only boatman there,
Said that my rites of buriall not performde,
I might not ſit amongſt his paſſengers.
Ere *Sol* had ſlept three nights in *Thetis* lap,
And ſlakte his ſmoaking Charriot in her floud:
By *Don Horatio* our knight Marſhals ſonne,
My funerals and obſequies were done.

THE

# SPANISH TRAGE-

die, Containing the lamentable

END OF *DON HORATIO*, AND

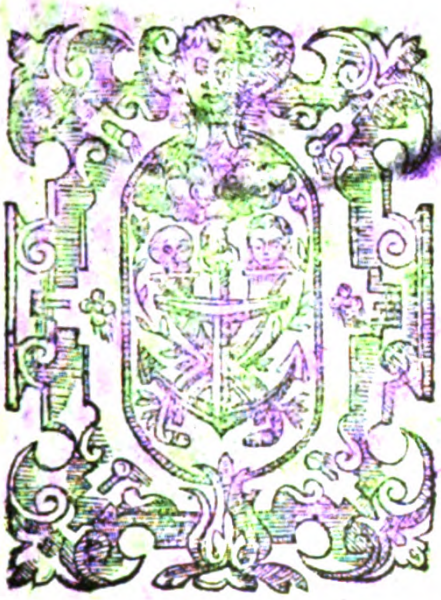
*Bel-imperia*: with the pittifull death

of old *Hieronimo*.

NEWLY CORRECTED AND

amended of ſuch groſſe faults as paſſed in

the firſt impreſsion.



LONDON,

Printed by Abell Ieffes, and are

to be ſold by Edward V White.

1594

# The Spanish Tragedie:

OR,

# Hieronimo is mad againe.

Containing the lamentable end of *Don Horatio*, and *Belimperia*; with the pittifull death of *Hieronimo*.

Newly corrected, amended, and enlarged with new Additions of the *Painters* part, and others, as it hath of late been diuers times acted.

LONDON,
Printed by W. White, for I. White and T. Langley, and are to be sold at their Shop ouer against the Sarazens head without New-gate. 1615.

# LITTERARHISTORISCHE

# FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

**Dr. JOSEF SCHICK**
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

**Dr. M. Frh. v. WALDBERG**
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

**XX. Heft**

## EWALD A. BOUCKE

## WORT UND BEDEUTUNG IN GOETHES SPRACHE

**Berlin**
Verlag von Emil Felber
1901

# Wort und Bedeutung

in

# Goethes Sprache

Von

**Ewald A. Boucke**

Die Synthese der Neigung ist es eigentlich,
die alles lebendig macht.
Goethe an Graf Reinhard 1807.

**Berlin**
Verlag von Emil Felber
1901

Alle Rechte vorbehalten.

Typograph-Maschinensatz von Oscar Brandstetter in Leipzig.

Meinem lieben Vater

gewidmet

# Vorwort

Zwischen Philologie und Ästhetik breitet sich als gemeinsames Arbeitsfeld das Gebiet der stilistischen Forschung. Denn vorausgesetzt, dass der Stil eines Schriftstellers das Einsenken eines geistigen Gehalts in den Sprachkörper und die leise Umformung gegebener Werte durch eine Individualität darstellt, so nötigt das Studium dieser sinnlich-geistigen Einheit zu einer doppelten Fundierung und gewährt Gelegenheit zu weiten Ausblicken nach beiden Richtungen. Es ist der Zweck der vorliegenden Untersuchung, einen derartigen Umsetzungsprozess innerhalb der Sprache Goethes zu beobachten, und zwar an solchen individuellen Wortprägungen, die sich zugleich zu typischen Ausdrucksmitteln entwickelt haben. Am klarsten würden Methode und Ziel vielleicht hervortreten, wenn der Arbeit folgender Untertitel beigegeben wäre: Goethes Denkweise im Spiegel seines typischen Wortschatzes. Es handelt sich also um den Nachweis, dass Goethe einer Reihe alltäglicher Worte durch individuelle Umprägung einen höheren geistigen Inhalt verliehen hat, und dass sich diese Prägungen unter dem grossen Gesichtspunkt seiner organischen Denkweise zu einer zusammenhängenden Begriffskette und inneren Einheit zusammenschliessen.

Ueber frühere Arbeiten dieser Art ist in der Einleitung das Nähere gesagt; es sei auch an dieser Stelle

hervorgehoben, dass die vorliegende Schrift vor allem an die Untersuchungen von R. M. Meyer anknüpft, und dass hier in grösserem Massstabe und unter Berücksichtigung aller nachweislich individuellen Wortprägungen versucht wird, was dort in kleinerem Umfange geschah. Die Ergebnisse dieser beiden Artikel, sowie anderweitiger Forschung sind natürlich, obwohl meist in wesentlich erweiterter Gestalt, hier mit einbezogen, und die an Ort und Stelle gegebenen Quellennachweise werden genügen, um die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem erkennen zu lassen.

Obwohl möglichste Erschöpfung des Materials angestrebt ist, muss zugegeben werden, dass ein immer erneutes Studium Goethes noch weitere Einzelheiten zu Tage fördern dürfte. Anderseits besteht bei Untersuchungen von so subtiler Art die Gefahr eines „Unterlegens" statt „Auslegens", wie sich Goethe selbst mit Bezug auf gesuchte Erklärungsweisen einmal ausdrückt, und so könnte es manchem Leser scheinen, als sei in den hier gebotenen Analysen die Grenze des Erlaubten gelegentlich überschritten. Ein sorgfältiges Nachprüfen des einzelnen Falles im Zusammenhang des Ganzen dürfte erweisen, dass der Zweck und die aufgewandten Mittel meist im richtigen Verhältnis stehen. Im übrigen wäre bei der Bedeutung Goethes für die deutsche Sprache ein Zuviel hier eher entschuldbar, als ein Zuwenig. Um so verzeihlicher aber mag ein übereifriges Interpretieren sein, wenn die Liebe zu dem Gegenstande die innere Triebfeder war und die Andacht vor dem Kleinen allzusehr begünstigte. Wie Jakob Grimm, nach Scherers schönen Worten, liebevoll in das Antlitz des Volkes blickte und alle die kleinen un-

scheinbaren Lebensäusserungen darin entdeckte, an denen der Gleichgiltige achtlos vorübergeht, so wird jeder, der sich dem Studium einer Individualität hingiebt, versucht sein, aus „Neigung“ länger als nötig am Unwichtigen zu haften, um den Pulsschlag des ganzen Organismus darin zu belauschen. Und doch ist es im Grunde diese „Neigung“, die von der Zergliederung zur Synthese leitet, und dem Philologen mag es am wenigsten schaden, in der „Synthese der Neigung“ befangen zu sein, die das tote Wortmaterial belebt und bindet.

Ann Arbor, Michigan,
im Mai 1901.

E. A. Boucke.

# Inhalt


Seite

Vorwort . . . . . VII
Litteratur . . . . . XIII
Einleitung . . . . . 1
Der individuelle Wortschatz . . . . . 8
1. Sittlich-geistige Gruppe . . . . . 9
2. Sittliche Gruppe . . . . . 81
3. Geistige Gruppe . . . . . 123
Theoretisches . . . . . 190
1. Der individuelle Bedeutungswandel . . . . . 190
2. Ursachen des Wandels . . . . . 201
3. Intensität . . . . . 207
4. Sinnliche Kraft. Konkretisierung . . . . . 222
5. Typische Anschauungsweise . . . . . 234
6. Sprachtheoretisches aus Goethes Werken . . . . . 266
7. Nachwirkung . . . . . 290
Nachträge . . . . . 321
Register . . . . . 335

# Litteratur

Zu Grunde gelegt ist die Hempelsche Ausgabe von Goethes Werken in 36 Bänden, auf die sich alle nicht näher bestimmten Citate beziehen. Von den Abkürzungen bedürfen nur folgende der Aufklärung: F. = Faust, DW. = Dichtung und Wahrheit, Spr. = Sprüche in Prosa, ZX. = Zahme Xenien. Briefe und Tagebücher sind zum Teil nach der Weimarer Ausgabe zitiert (*W*), die Gespräche nach Biedermanns Sammlung in 10 Bänden, Lpz. 1889—1896 (*Gespr.*). Ausserdem sind folgende Einzelwerke benutzt:


Der junge Goethe. Seine Briefe und Dichtungen von 1764—1776, herausgg. von Michael Bernays. Lpz. 1875. 3 Bde. (*DjG.*)

Goethes Briefe. Herausgg. von Fr. Strehlke. 3 Bde. Berlin 1882. (*Str. Br.*)

Goethe-Jahrbuch. Herausgg. von L. Geiger. Frankfurt a./M. 1880 ff. (*G.-J.*)

S. Boisserée, Briefwechsel mit Goethe. Stuttgart 1862. (*Boiss.*)

Goethes und Carlyles Briefwechsel. Berlin 1887.

Goethes Briefe an Eichstädt. Berlin 1872.

Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt. Leipzig 1876. (*Humb.*)

Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel, 2 Bde. Leipzig 1851. (*Kn.*)

Goethes naturwissenschaftliche Korrespondenz, herausgg. von Bratranek. 2 Bde. Lpz. 1874.
Briefwechsel zwischen Goethe und Reinhard. Stuttgart 1850. (*Reinh.*)
Briefe von und an Goethe. Herausgg. von Fr. W. Riemer. Lpz. 1846. (*Riemer, Br.*)
Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrat Schultz. Lpz. o. J. (*Schultz.*)
Goethes Briefe an Soret. Stuttgart 1877.
Goethes Briefe an Frau von Stein. Ausgabe Schöll-Fielitz, 2 Bde. Frankfurt a./M. 1883.
Goethes Briefe an Chr. G. von Voigt. Leipzig 1868.
Briefwechsel zwischen Goethe und Marianne von Willemer. Stuttgart 1878.
Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Berlin 1833—34. 6 Bde. (*Z.*)

---

Von anderen Hilfsmitteln sind häufiger zitiert:

Deutsches Wörterbuch von Jakob und W. Grimm. (*DWB.*)
O. Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung. Leipzig 1887.
P. Knauth, Von Goethes Sprache und Stil im Alter. Leipzig 1894.
Joh. Aug. Lehmann, Goethes Sprache und ihr Geist. Berlin 1852.
Richard M. Meyer, Studien zu Goethes Wortgebrauch, Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 96, S. 1—42. (= *a. a. O.*)
H. Paul, Deutsches Wörterbuch. Halle 1897. (*Paul Wb.*)
H. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte. Halle 1886.

O. Pniower, Zu Goethes Wortgebrauch, Goethe-Jahrbuch Bd. 19, 229—247.

Fr. W. Riemer, Mitteilungen über Goethe, 2 Bde. Berlin 1841. (*Riemer, Mitt.*)

Rud. Steiner, Goethes Weltanschauung. Weimar 1897.

J. Stöcklein, Bedeutungswandel der Wörter. München 1898.

# Einleitung

„Wir haben das unabweichliche, täglich zu erneuernde, grundernstliche Bestreben, das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten, Gedachten, Erfahrenen, Imaginierten, Vernünftigen möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen. Jeder prüfe sich, und er wird finden, dass dies viel schwerer sei, als man denken möchte; denn leider sind dem Menschen die Worte gewöhnlich Surrogate: er denkt und weiss es meistenteils besser, als er sich ausspricht."

Diese Betrachtung Goethes, die in den Maximen 469 bis 470 niedergelegt ist, verdient in mehrfacher Hinsicht an die Spitze einer Arbeit gestellt zu werden, die einen Beitrag zur Bedeutungslehre bieten soll. Im Gewande der modernen Terminologie würden die obigen Sätze etwa lauten: Jedes Wort enthält ausser dem Vorstellungsinhalt, den der Angehörige einer Sprachgenossenschaft damit verbindet, noch eine individuelle Nebenvorstellung, die durch die jeweilige Kulturstufe des Sprechenden, wie Hörenden bedingt ist (Vgl. Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, S. 66; 84). Abgesehen von der interessanten Thatsache, dass ein Fundamentalsatz der heutigen Bedeutungslehre demnach schon von Goethe, dem allseitigsten aller Denker, erkannt und klar ausgesprochen ist, knüpfen sich noch andere Folgerungen an jene Sätze.

Die theoretische Betrachtung beweist zunächst, was auch zahlreiche andere Aussprüche bezeugen, dass Goethe es sich zur Pflicht machte, Wort und Bedeutung sorgfältig gegeneinander abzuwägen, und dass er an sich selbst hinsichtlich des sprachlichen Ausdrucks die höchsten Anforderungen stellte. Daraus erwächst seinen Lesern und Erklärern um so mehr die Pflicht einer gewissenhaften Interpretation, die sich nicht mit der landläufigen Bedeutung der Worte begnügen darf, sondern den besonderen Vorstellungskreis, dem das Wort entsprungen, und das Verhältnis desselben zu der ganzen Denkweise Goethes festzustellen hat. Dass sich die Interpretationskunst von jeher Goethes Werken mit besonderer Aufmerksamkeit zugewendet hat, ist selbstverständlich, aber noch bis vor kurzem beschränkten sich Untersuchungen dieser Art auf die Kommentierung von Einzelfällen und Worten, deren Prägnanz offensichtlich war. Erst im Jahre 1896 erschien ein hervorragender Aufsatz des bekannten Goethe-Forschers Richard M. Meyer: „Studien zu Goethes Wortgebrauch“ (Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 96, S. 1—42), worin der Versuch gemacht wird, eine Reihe von prägnanten Wendungen in Goethes Sprache unter einheitlichem Gesichtspunkte zu betrachten und die psychologischen Bedingungen dieser Prägnanz aufzuzeigen. In gewisser Hinsicht stellt sich dieser Aufsatz dar als Ergänzung einer sehr ergebnisreichen Untersuchung desselben Gelehrten über „Goethes Art zu arbeiten“ (G.-J. 14, 167 ff.), insofern als in beiden Fällen der Schaffensprozess und die Abspiegelung desselben in Goethes Terminologie im Mittelpunkt der Forschung steht.

Es sind Worte, die sich vereinigen lassen zu der Begriffskette (vgl. a. a. O. S. 26): Dumpfheit — Stille — Aperçu — Mittelpunkt — entstehen — Klarheit — Dauer — Folge — bedeutend; die Menge — das Gemeine — ab-

surd. Ausserdem sind noch einige andere Idiotismen nach ihrer psychologischen Wurzel behandelt, wie das merkwürdige: „flügelmännisch"; ferner: „die Tonne wälzen", „papierne Scheidewand", „Gegenwart", „Wirkung in die Ferne", „Zustand", „Wesen". Obwohl eine erschöpfende Behandlung nirgends beabsichtigt ist, bietet die Arbeit eine Fülle von fruchtbaren Gesichtspunkten und feinen Beobachtungen, und für die Analyse einiger Idiotismen wie des berühmten „dumpf", sind hier überhaupt die Grundlinien gezogen.

Demnächst zu erwähnen ist ein Aufsatz von Otto Pniower, „Zu Goethes Wortgebrauch" (G.-J. 19, 229 bis 247). Viele von den hier behandelten Worten sind nach ihrer Bedeutung allerdings nicht Idiotismen Goethes, sondern repräsentieren die Litteratursprache des 18. Jahrhunderts, wie z. B. widerwärtig = entgegenstrebend, sonderbar = besonders, bequem = passend, gegenseitig = entgegengesetzt, u. a. Dagegen gehören der individuellen Terminologie Goethes Worte an, wie: ewig, sinnig, herzlich, anständig, wirksam, deren eigenartige intime Färbung von Pniower feinsinnig erörtert wird. Ein Zusammenschluss zu Gruppen, wie in Rich. Meyers Arbeit, ist hier nicht angestrebt, da es sich nur um Einzelanalysen handelt.

Zu diesen beiden Abhandlungen kommen noch verschiedene Einzelbeiträge aus älterer und jüngerer Zeit, die aber nicht auf eine zusammenhängende Betrachtung unter grösseren Gesichtspunkten zielen, sondern nur Worterklärung oder Kommentierung im älteren Sinne darstellen. Eine Ausnahme bilden die Beiträge Hildebrands, zum D. Wb., in denen gelegentlich, wie z. B. in den Artikeln „gehörig", „gemein", „Gemüt", „geistreich", auf die Spracheigenheit Goethes besondere Rücksicht genommen wird. Auch die liebevolle und ausführliche Behand-

lung, die Joh. Aug. Lehmann in seinem Buche „Goethes Sprache und ihr Geist“ dem Worte „behaglich“ zu teil werden lässt (S. 292 ff.), ist ein frühes Beispiel psychologischer Vertiefung.

In der gesamten bisherigen Behandlungsweise des individuellen Sprachgebrauches ist jedoch ein Gesichtspunkt noch nicht nutzbar gemacht worden, der die Frage des sogenannten Wortgebrauchs einzelner Schriftsteller vor der isolierten Betrachtung bewahrt und sie in Zusammenhang mit den Grundfragen des Sprachlebens bringt: das Prinzip des Bedeutungswandels. Infolge der grossen Wichtigkeit dieses Prinzips für die Erkenntnis der sprachlichen Vorgänge hat sich die Forschung der neuesten Zeit dieser Frage mit wachsendem Interesse zugewendet, aber lediglich mit Rücksicht auf das Kollektivleben der Sprache. Es fragt sich nun, ob und inwieweit der Sprachgebrauch des einzelnen Schriftstellers unter diesen prinzipiellen Gesichtspunkt einzustellen ist. Die Antwort wäre zunächst durch die Grundthatsache gegeben, dass alle psychischen Vorgänge sich innerhalb der Einzelseele vollziehen und dass ebenso jede sprachliche Schöpfung das Werk des Individuums ist (vgl. Paul, Prinzipien S. 12; 17). Auch der Wandel der Bedeutung geht immer von einem Individuum aus, und es ist vorläufig für unseren Zweck dabei gleichgültig, unter welchen Bedingungen sich die individuelle Schöpfung dem Werden der Allgemeinsprache einfügt. Wenn demnach an dem individuellen Ursprung aller sprachlichen Vorgänge kein Zweifel ist, so könnte ein solcher entstehen hinsichtlich der Frage, ob der Wortgebrauch wirklich ein Wandel der Bedeutung ist. Auch hier liegt die Antwort klar zu Tage für jeden, der sich über das Wesen des semasiologischen Prozesses klar ist und nichts anderes darunter versteht als eine jeweilige Veränderung desjenigen Vor-

stellungsinhaltes, der seitens einer sprachlichen Gemeinschaft mit einem Worte verbunden wird. Diese Veränderung kann sehr gering oder auch sehr bedeutend sein, und hier liegt ein weiterer Einwand verborgen. Unter „Wortgebrauch“ hat man bisher solche Veränderungen begriffen, die in feineren Schattierungen der usuellen Bedeutung bestanden, und die ferner keinen Einfluss auf die ganze Sprachgenossenschaft hatten. Dagegen wird der Bedeutungswandel immer im kollektiven Sinne gefasst mit Rücksicht auf gröbere, sofort erkennbare Veränderungen der Bedeutung. Wenn diesem Herkommen gegenüber gleichwohl für das bisherige „Wortgebrauch“ der Terminus „individueller Bedeutungswandel“ eingesetzt wird, so waren folgende Erwägungen dafür massgebend. In den „Wortgebrauch“ lässt sich alles einschliessen, was das sprachliche Material eines Schriftstellers irgendwie kennzeichnet, und ein Blick auf die meisten Arbeiten dieser Art zeigt auch, dass zwischen Form und Bedeutung nicht unterschieden ist, sondern dass eher noch andere heterogene Dinge in dem Kapitel „Wortgebrauch“ Platz finden, die nach der landläufigen Systematik nicht recht unterzubringen sind.[1]) Diese Erscheinung dürfte im Zusammenhang stehen mit dem rein statistischen und beschreibenden Verfahren, das in Einzeluntersuchungen über die Sprache eines Schriftstellers so oft vorwaltet, während eine einheitliche Gruppierung unter grosse prinzipielle Gesichtspunkte von selbst zu Vertiefung und zu Nutzbarmachung des Materials führt. Eine gesonderte

[1]) Auf die Gefahr, die in der Verwechslung von Form und Bedeutung liegt und auf die bedeutende Erleichterung der Arbeit durch eine sorgfältige Trennung der Probleme, hat zuerst John Ries in seinem epochemachenden Büchlein: Was ist Syntax? (Marburg 1894) nachdrücklich aufmerksam gemacht und durch die Übertragung dieses Prinzips auf das syntaktische Gebiet ein neues System der Syntax begründet.

Behandlung des Bedeutungsproblems würde den Blick für diese Seite der Spracheigenheiten eines Autors schärfen und manche Resultate zeitigen, die sonst verloren gingen. Dabei kommen nicht nur vollzogene Wandlungsprozesse und gröbere Erscheinungen in Betracht, sondern auch blosse Ansätze zum Bedeutungswandel, und ein solcher Ansatz liegt im Grunde jeder, auch der leisesten Schattierung zu Grunde.

Die Ausbeute würde in vielen Fällen allerdings sehr gering sein, denn je isolierter die Fälle auftreten, desto geringer ist die prinzipielle Tragweite und der Gewinn für die Totalauffassung. Anders ist es mit geistigen Grössen, die nach der sprachlichen Seite selbst einen Thesaurus linguae bilden, der als Idealtypus der Gesamtsprache, als Urquell und Vollendung zugleich gelten kann. Eine solche Stelle nimmt innerhalb der deutschen Sprache Goethe ein. Der Reichtum und die Tiefe seiner individuellen Kultur spiegelt sich auch in seinem Wortschatz wieder und zwar in einem so hohen Grade, dass sich aus seinen Werken, wie nicht annähernd bei irgend einem anderen Schriftsteller, ein Individualvokabular zusammenstellen lässt, nicht nur hinsichtlich der Neuschöpfungen, sondern auch der individuellen Bedeutung einer grossen Anzahl von Worten. Innerhalb der Individualität Goethes andererseits sind diese Worte Träger typischer Anschauungen, so dass man sie auch als den typischen Wortschatz seiner Sprache zusammenfassen könnte. Gäbe es auch keinen anderen Grund, als den der einzig stehenden spracherneuenden Thätigkeit Goethes, so berechtigte diese Ausnahmestellung schon zu der Uebertragung eines Terminus der Kollektivsprache auf seinen individuellen Sprachgebrauch, der eine Welt für sich bildet.

Zur Vermeidung von Missverständnissen sei über die

Bedeutung des Wortes „individuell“ im Zusammenhang dieser Arbeit noch einiges gesagt. Für die beiden wichtigsten Stadien des Bedeutungswandels sind die beiden Termini „usuell“ und „occasionell“ allgemein nach Pauls Vorgang (Prinzipien, S. 66) acceptiert. Aber an der gleichen Stelle heisst es weiter: „Man könnte dafür vielleicht auch sagen „generelle“ und „individuelle“ Bedeutung.“ Diese Identifizierung wäre für die vorliegende Untersuchung nicht thunlich, und es ist notwendig, wie fortan hier geschehen wird, die Ausdrücke „generell“ und „individuell“ nicht auf die Stadien des Prozesses, sondern auf den Wirkungskreis anzuwenden, so dass sich „generell“ auf die Sprachgenossenschaft, „individuell“ auf den einzelnen Menschen beziehen würde. Eine solche Festlegung der Terminologie scheint schon aus dem Grunde empfehlenswert, weil in der Sprache Goethes in manchen Fällen sich der semasiologische Prozess innerhalb des Individuums abspielt und ein Wort durch das occasionelle zu dem usuellen Stadium durchdringt — eine der interessantesten Erscheinungen dieser Seite des Sprachlebens.

Nach dieser allgemeinen Formulierung der Aufgabe würde es von Wichtigkeit sein, die besonderen Prinzipien, die dem Wandel und der Prägnanz in Goethes Sprache zu Grunde liegen, zu untersuchen. Dieser Teil der Abhandlung dürfte sich indessen weit leichter und instruktiver gestalten, nachdem das gesamte Material selbst in allen Einzelheiten behandelt und der individuelle Wortschatz zunächst erfahrungsmässig festgestellt ist.

# Der individuelle Wortschatz

In den oben erwähnten Arbeiten über Goethes Wortgebrauch sind etwa 20 Worte als prägnant festgestellt, wozu im folgenden über 50 weitere Ausdrücke kommen, die bisher noch nicht unter dem Gesichtspunkt der Prägnanz behandelt wurden. Die möglichst zweckmässige Gruppierung des ganzen Materials bietet insofern Schwierigkeiten, als die unendliche geistige Vielseitigkeit Goethes, und der Reichtum an ethischen Wertungen, sowie vor allem die innige Durchdringung aller seelischen und geistigen Kräfte zu einer höheren Einheit, auch dem Betrachtenden eine möglichst grosse Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte zur Pflicht macht. Das im folgenden zu Grunde liegende Schema beansprucht daher auch keine weitere Giltigkeit als die eines Hilfsmittels zu bequemerer Uebersicht, ohne die Möglichkeit anderer Einteilungen zu bestreiten. Es sind drei Gruppen aufgestellt, von denen eine die geistigen Wertungen umfasst, eine andere die rein ethischen, die einen Zustand nach innen ausdrücken, und die dritte solche Worte, durch die eine Thätigkeit nach aussen charakterisiert wird; die letztere Gruppe lässt sich auch als sittlich-geistig zusammenfassen, indem die darin enthaltenen Ausdrücke vorzugsweise einer geistigen Thätigkeit auf sittlicher Grundlage gewidmet sind. Ausserdem schien es zweckmässig, diese

Einteilung vom Objekt aus mit einer anderen zu kreuzen, durch welche das Verhältnis der Wertung zum Wertenden ausgedrückt wird, der sich beifällig, indifferent, oder ablehnend verhalten kann (vgl. die Tabelle selbst, am Schlusse des Hauptteils, S. 180). Die sich so ergebenden Gruppen sind selbstverständlich keine logischen Kategorien, sondern lebendige Komplexe, an bestimmte Kernbegriffe gegliedert und in beständigem Flusse und gegenseitiger Durchkreuzung begriffen.

## 1. Sittlich-geistige Gruppe

Die Centralsonne in Goethes sittlicher Ideenwelt ist der Begriff „tüchtig“. Die Verwendung des Wortes weicht von der generellen inhaltlich nicht ab, aber vertieft sie in dem Masse, wie die Eigenschaft selbst für Goethe das Ideal sittlicher Vollkommenheit und kraftvoller besonnener Thätigkeit in sich schliesst. Eine klare Definition ergiebt sich aus einer Betrachtung, die Eckermann mitteilt: „Mir ist ein neuer Ausdruck eingefallen, sagte Goethe, der das Verhältnis (klassisch-romantisch) nicht übel bezeichnet. Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen klassisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig.“ (Gespr. 7, 40.) „Tüchtig“ ist also identisch mit „gesund an Leib und Seele“, wenn man will, auch mit „organisch“, insofern als dieser Begriff den Schlüssel zu Goethes Denkweise bietet, und gleichbedeutend ist mit dem lebendig gesunden Wirken einer Naturkraft. Zu dem Begriff des „Gesunden“ kommt aber zweitens die Vorstellung der Thätigkeit. „Tüchtig“ ist also weit mehr als „tugendhaft“ oder andererseits „energisch“; es ist ein in sich selbst ruhendes gesundes Wirken, frei von jenen beiden Fehlern, die Goethe so oft als

die beiden Kardinalfehler bezeichnet hat: Uebereilung und Versäumnis (z. B. ZX. 2, 330). Sehr hübsch wird diese Bedeutung beleuchtet durch eine Stelle aus einem Briefe an Niebuhr; Goethe spricht sich voll Anerkennung aus über die „Römische Geschichte", und verspricht das Werk beständig mit sich zu führen, „wohin mich auch mein bewegliches Jahr führt, und weder Sie noch ich können voraussehen, was ich Ihnen alles verdanke. Das Tüchtig-Regsame ist ganz allein wohlthätig". (Str. Br. II, 18.) Das „Tüchtig-Regsame" ist das Tüchtige, das der Mensch ununterbrochen auf sich wirken lässt, um es sich innerlich anzueignen, und in lebendig-thätige Kraft umzusetzen, denn wie es ZX 2, 359 heisst:

„Das Tüchtige, wenns wahrhaft ist,
Wirkt über alle Zeiten hinaus."

Entsprechend schreibt Goethe an Boisserée II, 446: „Man soll wenig thun, aber Tüchtiges, und es wirken lassen nach Zeit und Umständen." Bemerkenswert ist ferner, dass das Tüchtige keineswegs ein erreichtes Ideal, etwas absolut Vollkommenes zu sein braucht, sondern auch im Werdenden sich offenbart; so werden die an sich unfertigen Produktionen der Geniezeit charakterisiert als „unentwickeltes Tüchtiges", das gegen „entfaltete Mittelmässigkeit" streitet DW. 23, 51. Hier tritt die Bedeutung des Kräftig-Lebendigen schön hervor durch die Gegenüberstellung des Fertigen, Stagnierenden; ähnlich wird einer „tüchtigen, wirksamen Rede" das Kraftlose der „Flick- und Schaltwörter" entgegengesetzt 29, 254. Einer „tüchtigen Rede" entspricht die „tüchtige Idee" in Spr. 228: „Eine Idee darf nicht liberal sein; kräftig sei sie, tüchtig, in sich selbst abgeschlossen, damit sie den göttlichen Auftrag, produktiv zu sein, erfülle. Wo man die Liberalität aber suchen muss, das ist in den Ge-

sinnungen, und diese sind das lebendige Gemüt.“ Der ganze Vorstellungskreis von „tüchtig“ wird hier durch die Attribute: „kräftig“, „in sich abgeschlossen“, „produktiv“, sicher umzirkt und in seinen Wurzeln aufgedeckt. Interessant ist auch, im Gegensatz zu der generellen, achtlosen Verwendung, die gewissenhafte Beschränkung von „liberal“ auf die Gesinnung, das Receptive, während die Idee, d. h. die einzelne geistige Operation durchaus fest und abgerundet hervortreten muss, um sich erfolgreich in Handlung umzusetzen. Insofern als das Lebendige sich für Goethe deckt mit der Vorstellung des Gegenwärtigen (s. unten S. 137), wird auch tüchtig geradezu identisch mit dem „Heute“ im Gegensatz zum „Gestern“ und „Morgen“:

„Sehnsucht ins Ferne, Künft'ge zu beschwichtigen,
Beschäftige Dich hier und heut im Tüchtigen.“

(Chinesisch-deutsche Jahreszeiten; 3, 160).

Goethe war auch in Herzens- und Liebesangelegenheiten kein Freund vom melancholischen Schmachten, von Sehnsucht ohne Befriedigung, sondern auch hier wollte er „nur vom Tüchtigen wissen“, vom frischen Werben und vom Erreichbaren. So sprudelt der Uebermut in den Versen „Frech und Froh“ (2, 256):

Liebesqual verschmäht mein Herz,
Sanften Jammer, süssen Schmerz;
Nur vom Tücht'gen will ich wissen,
Heissem Äuglen, derben Küssen.

Auf dem gleichen Gegensatz beruht die Wendung: „Herzensangelegenheiten, die zartesten und tüchtigsten“, DW. 21, 145.

Die Prägnanz, die solche Adjektive bei Goethe entfalten, zeigt sich in der Regel am schönsten, wenn sie zu Charakterwertungen verwendet werden. Wir empfinden

die ganze Vollgewalt des „tüchtig“, wenn wir über den herrlichen Justus Möser lesen: „Er war der tüchtige Menschenverstand selbst, wert, ein Zeitgenosse von Lessing zu sein, dem Repräsentanten des kritischen Geistes.“ 29, 221. Dieser Mann, den Goethe bekanntlich über alles verehrte, muss ihm geradezu als Verkörperung des „Tüchtigen“ erschienen sein, denn auch in der Charakteristik in DW. wird er, abgesehen von anderen Eigenschaften, als „durchaus tüchtig“ gepriesen (22, 141) und als ein Mann, der deshalb auch den grössten Einfluss hatte „auf eine Jugend, die auch etwas Tüchtiges wollte und im Begriff stand, es zu erfassen“ (ebenda). Wir begreifen auch, warum die Persönlichkeit Zelters trotz allem Mangel an höheren geistigen Zielen und feinerem ästhetischen Sinn Goethe so ausserordentlich zusagte: es war die kräftige, derbe Offenheit des Naturkindes, die auf Goethe herzerfrischend wirkte, und die er z. B. auch an Untergebenen stets respektierte. Wiederholt rühmt er an seinem Freunde „den redlichen, tüchtig-bürgerlichen Ernst“ Ann. 379, seine „tüchtig gründliche Individualität“, Boiss. II, 433; er wird Gespr. 6, 144 als „grandios und tüchtig“ gepriesen, als ein Mann, der „immer den Nagel auf den Kopf trifft“. An anderer Stelle wird er sogar, wie Möser, als lebendige Verkörperung dieser Eigenschaft hingestellt: „Wenn die Tüchtigkeit sich aus der Welt verlöre, so könnte man sie durch ihn wieder herstellen.“ W. IV, 19, 36. Die gleiche Eigenschaft zog Goethe auch bei J. H. Voss an, einem „tüchtigen, derben Autochthonen“ Ann. 1030e, wenn auch die Beimischung der groben Pedanterie und hausbackenen Nüchternheit des „Heidelberger Cyclopen“ (An Humboldt, S. 249) später das „Rein-tüchtige“ verdunkelte.

Das ehrenvolle Prädikat der Tüchtigkeit erhalten ferner Klinger, an dem „das Beharren eines tüchtigen Cha-

rakters“ gelobt wird, DW. 22, 149, sowie der Graf von Kielmannsegge, einer der Teilnehmer der Wetzlarer Rittertafel („höchst tüchtig und zuverlässig“ DW. 22, 81); an dem Schweizerhauptmann Landoldt erkennt Goethe die „tüchtige Wunderlichkeit“ an, Ann. 1029, und in der Geschichte der Farbenlehre heisst es mehrmals über Seneca: „seine Meinungen und Gesinnungen sind tüchtig“, 36, 85 f. Zu der Gemeinde der „Tüchtigen“ gehört auch Philippus Neri, der humoristische Heilige, den Goethe in Italien, um auch in dieser Hinsicht von der Landessitte zu kosten, zu seinem Schutzpatron und Heiligen scherzhaft erwählt; wenn er aus dessen Lebensgeschichte erzählt: „Man wüsste sich keinen tüchtigern, gesündern, gradsinnigern Knaben zu denken“, 24, 332, und ihn anderswo einen „tüchtigen, gottesfürchtigen, energischen, thätigen Mann“ nennt 24, 311, so begreifen wir die Wahl, die unter allen Heiligen gerade den traf, der am wenigsten trachtete, den spezifischen Geruch der Heiligkeit um sich zu verbreiten, und der Goethes Vorliebe für „derbe Erdensöhne“, für „Naturen“, wie ein anderer beliebter Ausdruck lautet, am ersten genug that. Von Frauengestalten ist sicher Christiane von Goethe als „tüchtig“ bezeichnet worden, wenn auch zufällig kein Beleg vorliegt; wie sehr er gerade diese Eigenschaft an Frauen bewunderte, zeigt die Charakteristik von Jacobis Gattin DW. 22, 165: „eine herrliche Niederländerin, die, ohne Ausdruck von Sinnlichkeit, durch ihr tüchtiges Wesen an die Rubensschen Frauen erinnerte“.

Die ganze kernhafte Kraft des Wortes äussert ihre Wirkung in der Schilderung Winckelmanns: die begeisterungsvollen Harmonieen, in denen seine irdische Laufbahn besungen ist, klingen aus in einen prächtigen Schlussakkord, der zur Versöhnung mit dem ihn früh ereilenden tragischen Schicksal, den Augenblick der höch-

sten Tüchtigkeit und Vollkraft, in dem der Verherrlichte geschieden, als das Bleibende, Typische zu verewigen sucht. „Er hat als Mann gelebt, und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun geniesst er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verlässt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig.“ 28, 229. Der „Ewig-Tüchtige“ ist, im Goetheschen Sinne des Wortes ewig, das Ideal der männlichen Kraft und Tüchtigkeit, wie das „Ewig-Weibliche“ F. II, 12112 das Ideal der hinanziehenden Liebe. (Vgl. Riemers Tagebuchbericht, Gespr. 2, 284: „Dass Goethe das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes concipiert“.)

Entsprechend dem Bestreben Goethes nach Typik und Einreihen der Individuen in die Gattung erscheinen auch „die Tüchtigen“ als Gattungsbegriff, wie F. II, 10278 f.:

„Die Tüchtigen sie standen auf mit Kraft
Und sagten: Herr ist, der uns Ruhe schafft.“

Die Tüchtigen sind also hier die gesetzliebenden Männer, die entschlossen sind, dem Faustrecht zu steuern. Ebenso wird wiederholt „der Tüchtige“ angeredet als Idealtypus des kräftigen, thätigen Mannes, wie vor allem in der herrlichen Antwort Fausts auf die quälenden Jenseitszweifel der „Sorge“, F. II, 11442 ff.:

„Thor! wer dorthin die Augen blinzend richtet,
Sich über Wolken seines Gleichen dichtet!
Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.“

Dass „der Tüchtige“ seine wahre Grösse nicht im Reden, sondern im Handeln entfaltet, wie es Spr. 313 heisst:

„Docieren kannst du, Tüchtiger, freilich nicht...", ist eine Anschauung, die nur ein besonderer Fall der Grundüberzeugung Goethes von der Notwendigkeit des Thuns ist (vgl. Spr. 484; 776). An anderer Stelle wird auf die dauernde Wirkung des tüchtigen Mannes, die oben ZX. 2, 359 dem Abstractum verhiessen war, Nachdruck gelegt, und zwar hier in negativer Form: „So viel mag der wirklich Tüchtige immer vor Augen haben: sich um der Gunst des Tages willen abzuhetzen, bringt keinen Vorteil für morgen und übermorgen." 29, 676.

In allen diesen Fällen ist die scharfe, bündige und isolierte Verwendung des Wortes durchaus individuell; noch eigentümlicher aber wirkt das Wort in der Anwendung auf Erzeugnisse der Litteratur und Kunst. Schon oben war die Stelle Gespr. 7, 40 citiert, in der „die Nibelungen, wie Homer" als „gesund und tüchtig" gepriesen wurden. Es ist bemerkenswert, dass gerade die Nibelungen, so sehr Goethe auch jeden Vergleich mit Homer abweist (29, 739; Gespr. 6, 46), die grösste Anziehungskraft für ihn besitzen infolge des „Riesenmässigen", und der kernigen Kraft. „Alles ist derb und tüchtig von Hause aus." 29, 429; ähnlich zu Riemer, Gespr. 2, 227 „Über die Nibelungen als ein von Grund aus tüchtiges Gedicht". Auch zu dem Zeitalter der Reformation fühlte er sich aus dem gleichen Grunde hingezogen, als einer Zeit, „wo sich aus einem chaotischen Zustande ernste Tüchtigkeiten glänzend hervorthaten" DW. 23, 50. Allgemein lässt sich bemerken, dass patriarchalische Zeiten, und solche, in denen eine gewisse Urkraft und ein vorwiegender Thätigkeitssinn waltet, von Goethe gern als „tüchtig" charakterisiert werden; so heisst es in den „Geistesepochen" über die erste: „der Charakter dieser Epoche ist freie, tüchtige, ernste, edle Sinnlichkeit" 29, 207, und im dazugehörigen Schema muss in der dritten Rubrik das einzige

Adjectiv „tüchtig“ genügen 29, 209. In dem Aufsatze über Knebels Lucrez-Übersetzung wird der Epoche dieses Dichters „die alte, tüchtige, barsche Roheit“ gegenübergestellt 29, 598, und an anderer Stelle wird die griechische Mythologie geradezu „als Verkörperung der tüchtigsten, reinsten Menschheit“ angesehen 29, 671.

Auch auf Produktionen, in denen sich ein derber, gesunder, volkstümlicher Geist äussert, geht die Bezeichnung über: das Urteil über den Simplicissimus lautet Gespr. 2, 288: er sei in der Anlage tüchtiger und lieblicher als der „Gil Blas“. Bekannt ist Goethes Freude an Arnim und Brentanos Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“, und in der höchst interessanten Charakteristik der einzelnen Lieder in der Recension 29, 384 ff. ist auch das Wort „tüchtig“ sehr beliebt. Die Lieder auf S. 17, 36, 97, 276, 294, 360 erhalten diese Bezeichnung, die noch gelegentlich durch „derb“ oder das treffend gewählte „Holzschnittartig“ verstärkt, oder ersetzt wird; letzterer Ausdruck charakterisiert die Lieder auf S. 24, 75, 125, 418. Zusammenfassend wird die Benennung dieser Art Gedichte als „Volkslieder“, „ob sie gleich eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet sind“, damit begründet, weil sie „so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, dass der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge fasst, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt“ 29, 396 f. Gleichbedeutend mit „derb-kräftig“ wird „tüchtig“ auch gebraucht Ann. 534, wo während der merkwürdigen Abendunterhaltung beim „tollen Hagen“ der Wirt sich nicht enthielt, „sein Missfallen an solchen faden Gesängen zu bezeigen, mit der Anmassung, ein tüchtigeres vorzutragen“.

Die prägnante Verwendung des Wortes „tüchtig“ in Goethes Sprache ist auf keinen bestimmten Zeitraum be-

schränkt, wenn auch der typische Begriff sich erst in späterer Zeit herausarbeitet. Wie tief aber die Vorstellung des „Tüchtigen“ in seiner Individualität wurzelte, beweist die frühe Verwendung des Wortes in seiner vollen Prägnanz in einem Briefe an Frau v. Stein aus dem Jahre 1776. Er macht hier mit Bezug auf Lenzens „Eseleien“, die diesen in Weimar unmöglich machten, das Bekenntnis: „Die ganze Sache reisst so an meinem Innersten, dass ich erst dadran wieder spüre, dass es tüchtig ist und was aushalten kann.“ I, 60.

---

Zwei Synonyme von „tüchtig“ werden in prägnanter Weise verwendet um je eine Seite des Gesamtbegriffes zu vorspringender Geltung zu bringen: „resolut“ und „derb“. Dem ersteren Worte giebt die Vorstellung der Initiative, des entschlossenen Handelns die Hauptfärbung; den wichtigsten Beleg enthält die 5. Strophe der „Generalbeichte“, in der die Getreuen ihrem Meister geloben (1, 81):

„Willst du Absolution
Deinen Treuen geben,
Wollen wir nach Deinem Wink
Unablässlich streben,
Uns vom Halben zu entwöhnen
Und im Ganzen, Guten, Schönen
Resolut zu leben...“

Wichtig ist hier die Antithese ganz-halb, die in schlagender Form den Gegensatz zwischen der positiven und negativen Gruppe ausdrückt, worauf unter „halb“ später zurückzukommen ist. Die Bedeutung von „resolut“ bei Goethe ist umfassender als die generelle, insofern als sie dort auch im höheren sittlichen Sinne zu nehmen ist, wäh-

rend heute bei dem Worte weniger an feinere Beziehungen als an eine gröbere, rein praktische Energie gedacht wird. Die Goethesche Anwendung auf das sittliche Leben im höheren Sinne tritt auch zu Tage in dem Bekenntnis aus Rom an Karl August: „ich habe an munterem und resolutem Leben viel gewonnen". IV, 8, 328. Die entschlossene Lebensführung, das „Drein greifen, packen" (DjG. 1, 308) ist es eben, was dem Faust des ersten Teils noch mangelt; so wird er auch im grossen Maskenzug vorgeführt 11. 1, 344:

„Auch ist, um resolut zu handeln,
Mit heiterm Angesicht zu wandeln,
Sein Äusseres nicht von rechter Art..."

Bemerkenswert ist ferner die Verbindung von „resolut" und „tüchtig" mit Bezug auf ein Werk der bildenden Kunst: „die Köpfe des Vespino (Andrea Bianchi) sind ihrer Grösse wegen imposant, resolut genug gemacht und müssen auf die Ferne tüchtig wirken". 28, 522.

Die eigentümliche Gebrauchsweise des Wortes „derb" bei Goethe, die auch E. Schmidt, Anz. f. d. Altertum 20, 295, durch einige Belege erweist, besteht darin, dass es selten die generelle Bedeutung „roh, grob" im tadelnden Sinne hat, sondern „tüchtig" nach der Seite des Kräftigen, Natürlichen verstärkt, ähnlich wie „zart" eine besondere Seite des Gesamtbegriffes „rein" heraushebt. Es tritt in Gegensatz zu zart DW. 22, 61: „die derbe Natürlichkeit des alten Testaments und die zarte Naivetät des Neuen". Die Begriffsverwandtschaft mit „tüchtig" wird bezeugt durch die Verbindung „derb und tüchtig", die bei Goethe ausserordentlich beliebt ist. Einige Belegstellen: „Ein derber, tüchtiger, nicht allzu grosser, junger Mann" Wanderj. 18, 28; „das derbe, tüchtige Halten auf einer verständigen Gegenwart" Gottl. Hillers Gedichte 29, 401;

„die starke, derbe, tüchtige Seite unserer Romantik“ 28, 736; „tüchtige, derbe, von Naturfülle glänzende Bilder“ (Niederländische Schule) DW. 22, 170; ferner 29, 473; 28, 486; 29, 429 u. a. Die Anrede an Zelter bei der Meldung vom Tode Christianens „du derber, geprüfter Erdensohn“ II. 278 bedürfte einer weitläufigen Umschreibung zur Erschöpfung des reichen Inhalts; zu erinnern ist an das Beiwort „tüchtig“ für Zelter (s. o. S. 12). Wenn an Winckelmann die „Rechtlichkeit und Derbheit“ 28, 193, der „derbe, losgebundene Charakter“ seiner Briefe 28, 194, „die Wahrheit, Geradheit, Derbheit und Redlichkeit seines ganzen Wesens 28, 221 gerühmt wird, so zeigt die wiederholte Anwendung, wie sehr W. ihm als Typus des Derb-Tüchtigen erschien. Der oben citierte Ausdruck „eine tüchtige Rede“ 29, 254 wird durch „derb“ variiert in der Antwort Huris im Divan 4, 216, in der sie dem Dichter trotz der derben Knittelreime, des „Ton- und Silbengekräusels“ den Eingang ins Paradies gern gestattet: „Ein derbes Wort kann Huri nicht verdriessen“. Im tadelnden Sinne steht es seltener, wie in der Schilderung des Ahasver DW. 22, 179: (die höheren Ansichten des Herrn) „die bei dem derben Manne nicht fruchten wollten“. Auch hier würde man generell ein anderes Wort erwarten, wie etwa „grob, ungebildet“.

Eine sehr hübsche Neubildung ist „derbständig“, in der Schweizerreise 1797 (Über die gemalten Fenster in Bülach): „Sie sind sämtlich von 1570; aber an der starken Stellung der gerüsteten Männer, an der Gewalt der heraldischen Tiere, an den tüchtigen Körpern der Zierraten... sieht man den Kerngeist der Zeit, wie wacker jene Künstler waren und wie derbständig und bürgerlich vornehm sie sich ihre Zeitgenossen und die Welt dachten“. 26, 113. Die Häufung: stark — Gewalt — tüchtig — Kerngeist — wacker — derbständig, wirkt ungemein cha-

rakteristisch, und das „derbständig“ liest sich hier beinahe wie eine Verdeutschung von „autochthon“, im Sinne von „fest in der heimischen Scholle gegründet, bodenständig“.

---

Zu der folgenden ungemein wichtigen Gruppe, die sich um den Kernbegriff der „Beschränkung“ gliedert, möge folgende allgemeinere Betrachtung hinüberleiten. Die Ideale des Menschen bieten den Massstab seines eigenen Wollens: in die Gestalt Winckelmanns hat Goethe die Vollendung alles dessen hineingelegt, was ihm selbst, dem Strebenden, als Wunsch und Ziel vor Augen stand. Von Anfang bis zu Ende aber durchzieht jene unvergleichliche Apotheose das Sehnen nach der harmonischen Entfaltung aller Kräfte des Individuums innerhalb des Diesseits und der notwendigen Grenzen der Menschheit, — und gerade dies Ideal, dem jede wahre Wiedergeburt des antiken Geistes nachstrebt, fand Goethe in Winckelmann, als einer echten Renaissancenatur, verkörpert. Folgende grundlegende Sätze, mit denen der Abschnitt „Antikes“ eröffnet wird, seien hier eingerückt: „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmässigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Ausserordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmässig in ihm vereinigen... Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein Ganzes wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem grossen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt, dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt, aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern“ 28, 198 f. Diese Ideal-

gestalt leuchtet wie ein Stern über Goethes innerem Leben, den hier gefundenen Massstab legt er fortan an alles, was im höheren Sinne zu werten ist; was ist natürlicher, als dass auch die verschiedenen Wertungsmittel selbst, die diesem Vorstellungskreise sprachlichen Ausdruck verleihen, sich zu typischer Prägnanz ausgestalten?

Tüchtig ist derjenige, der sich selbst proportioniert, „gemäss" bleibt und in sich vollkommen, „komplett" ist; um es zu werden, bedarf es vor allem einer Maxime: nicht von der Aussenwelt beschränkt zu werden und „beschränkt" zu sein, sondern ihre „Bedingungen" freiwillig anzuerkennen, „sich selbst zu beschränken". Eine bündige Prägung giebt der berühmte Prosaspruch: „Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt". 19, 23. Das hier verwendete „komplett" ist sonst nicht in diesem Sinne belegt; die Herkunft und Übertragung zeigt der vorhergehende Spr. 17: „Die Botaniker haben eine Pflanzenabteilung, die sie Incompletae nennen; man kann eben auch sagen, dass es inkomplette, unvollständige Menschen giebt. Es sind diejenigen, deren Sehnsucht und Streben mit ihrem Thun und Leisten nicht proportioniert ist". 19, 22. Auch das Wort „proportioniert" steht nur vereinzelt, um das in sich vollkommen harmonisch gegliederte Wesen zu bezeichnen, wie z. B. in dem Satze: „Das gewöhnliche Leben ergriff mich wieder (nach der Dresdner Kunstreise 1767 und den dort empfangenen bedeutenden Eindrücken), und ich fühlte mich zuletzt ganz behaglich, wenn ein freundschaftlicher Umgang, Zunahme an Kenntnissen, die mir gemäss waren, und eine gewisse Übung der Hand mich auf eine weniger bedeutende, aber meinen Kräften mehr proportionierte Weise beschäftigten." DW. 21, 103. Hier begegnet zugleich derjenige Ausdruck, der die eigentlich typische Be-

zeichnung des wohlproportionierten Zustandes ist, das Wort „gemäss“. Es ist bewunderungswert, wie Goethe hier ein höchst einfaches und schon durch präpositionelle Verwendung abgegriffenes Wort sich angeeignet und ihm eine neue, glänzende Prägung verliehen hat. Erst nach der italienischen Reise, nachdem ihm das Ideal selbst aufgegangen, wird das Wort in diesem prägnanten Sinne geläufig, als Adjektiv in prädikativer Stellung; einer der frühesten Belege ist die Charakteristik Hermanns durch den Pfarrer in „Herm. u. Dor.“ 2, 90:

„Rein ist Hermann; ich kenn' ihn von Jugend auf; und er streckte
Schon als Knabe die Hände nicht aus nach Diesem und Jenem;
Was er begehrte, das war ihm gemäss; so hielt er es fest auch.“

In seiner ganzen Tiefe und Breite kommt das Wort zur Geltung in der bewunderungswürdigen Charakteristik Voltaires in den „Anmerkungen“ zu „Rameaus Neffe“. Von der Erscheinung ausgehend, dass gelegentlich die sämtlichen Eigenschaften einer Familie oder Nation sich in einem einzelnen Individuum konzentrieren, fährt Goethe fort: „So entstand in Ludwig XIV. ein französischer König im höchsten Sinne, und ebenso in Voltaire der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemässeste Schriftsteller.“ 31, 142. Die Erscheinung Voltaires wird hier also als notwendiges Naturprodukt aufgefasst, als der vollkommenste Ausdruck des französischen Nationalgeistes; er wird dadurch solchen Grössen angereiht, die Emerson als „Representative Men“ zusammengestellt hat, und die Goethe selbst wiederholt als „geistige Flügelmänner“ bezeichnet. (Vgl. über diesen Ausdruck R. M. Meyer a. a. O. S. 38 f., sowie unten im Theoretischen Teil

S. 198.) Wenn sich hier der Mensch innerhalb der Grenzen seiner Nation als „komplett“ darstellt, so ist dieser Fall offenbar nur eine besondere Anwendung der oben zitierten Grundmaxime von der Ausbildung des Einzelnen innerhalb der Grenzen seiner selbst, und in diesem Sinne hat das Wort „gemäss“ bei Goethe seine typische Verwendung gefunden.

Vorbildlich ist auch hier die Idealgestalt Winckelmanns. Er war für Goethe die fleischgewordene Antike; und der Geist der Antike war für Goethe gleichbedeutend mit dem Prinzip der Selbstbeschränkung, des Auslebens innerhalb wohlproportionierter Grenzen, frei von transcendentaler Gotik. Sein Biograph wird nicht müde, diesen Grundzug seines Charakters von den verschiedensten Seiten ins hellste Licht zu stellen, ihn als einen Mann zu preisen, der sein ganzes Leben verwendete, „ein ihm Gemässes, Treffliches und Würdiges im Menschen und in der Kunst, die sich vorzüglich mit dem Menschen beschäftigt, aufzusuchen“. 28, 198. Und was Goethe an seinem Vorbild bewunderte, stellt er fortan sich selbst und der Welt als Norm hin, als das einzig sichere Fundament einer harmonischen Existenz. Er befolgt dieses Prinzip in seiner wissenschaftlichen Thätigkeit („So nahm ich auf, was mir gemäss war, lehnte ab, was mich störte...“ 27, 334; ganz ebenso an Schütz, Goethes Naturwiss. Korresp. II, 244), ebenso in der Wahl seiner Freunde („Es war mir um desto angenehmer, Sie zu finden, dessen allgemeine Richtung mir ganz gemäss ist“ An Boiss. II, 16), konstatiert es als notwendiges oberstes Gesetz des geistigen Wachstums („Der Mensch versteht nichts, als was ihm gemäss ist“ Wanderj. 18, 50; ganz ebenso Riemer Br. S. 304: „Niemand begreift etwas, als was ihm gemäss ist“); preist es als unbewussten Besitz des Naturzustandes und der Kindheit DW. 21, 25: „Glückliche Beschränkung der Ju-

gend, ja der Menschen überhaupt, dass sie... weder nach Wahrem noch nach Falschem, weder nach Hohem noch Tiefem fragen, sondern bloss nach dem, was ihnen gemäss ist!" Weitere Belegstellen: „Zustände, in welchen unser Günstling (der Naturdichter Gottlieb Hiller) ein gemässes, seinem Wesen behagliches Leben führen würde" 29, 403; „keins von den Verhältnissen ist ihm gemäss", Wahlv. 15, 25; „ich hatte die Entwickelung eines bedeutend gewordenen Kindes, ... wie sie im allgemeinen dem Menschenkenner und dessen Einsichten gemäss wäre, darzustellen." (Über Dichtung und Wahrheit) Ann. 770; u. a.

---

In der wiederholt angeführten Maxime über den „kompletten" Menschen wird das Innehalten der Grenzen der eigenen Fähigkeiten als Bedingung eines harmonischen Zustandes hingestellt. Der wichtigen Aufgabe, diese Fundamentallehre der Begrenzung in ihrer ganzen Tiefe und Breite zu verkünden, dienen bei Goethe hauptsächlich drei Verben: beschränken, bedingen, begrenzen. Der Vorstellungsinhalt dieser drei Worte ist insofern reicher, als der des Gemässen, als auch ein didaktisches Element darin enthalten ist und Mittel und Weg angedeutet wird, um zu jenem Ziel des Gemässen, Harmonischen zu gelangen. Auch wirkt die sinnliche Vorstellung der „Schranke" kräftiger als die des „Masses"; die erstere erweckt unwillkürlich den Begriff des Hemmnisses und Widerstandes, während bei „Mass" nur an das bedächtige, korrekte Ausfüllen einer gewissen Norm gedacht wird, und sich ausserdem die blassere, abstrakte Färbung, wie in „mässig", leicht in den Kreis der Vorstellungen drängt. Von den drei Synonymen ist „begrenzen" das schwächste und am wenigsten bei Goethe gebräuchlich, häufiger in der Negation „unbegrenzt", wohl infolge der sinnlichen Anschau-

ung einer unendlichen Fläche. Am stärksten wirkt „Schranke, Beschränkung“, und diese Ausdrücke sind durch die häufige Anwendung bei Goethe zu gewisser Berühmtheit gelangt, als Kern seiner ganzen sittlichen Lebensanschauung.[1]) Ihre Geschichte und Analyse ist eine Lebensgeschichte Goethes im Kleinen, ein getreues Abbild seines inneren Ringens und Überwindens. Wie einst das „Erkenne Dich selbst“ über dem Tempel zu Delphi, so steht das Gebot „Beschränke Dich selbst“ über dem Eingang zu dem Tempel Goethescher Welt- und Lebensweisheit geschrieben. Es ist das sittliche Urmotiv, das durch alle seine Lehren leiser oder stärker hindurchklingt, und dessen erste Ansätze bis in die Genieperiode zurückgehen.

In dem Aufsatze: „Nach Falconet und über Falconet“ findet sich die Stelle: „Wer allgemein sein will, wird nichts; die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig, als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will.“ 28, 353. Es ist also hier zunächst nur eine Seite des Prinzips ausgesprochen: die Beschränkung vom Standpunkte des Künstlers, und dies mag sich daraus erklären, dass gerade zu jener Zeit der Dichter mehr als je sich der bildenden Kunst ausübend und theoretisierend zugewandt hatte. Dass aber in höherer sittlicher Hinsicht die Idee

---

[1]) Es möge bei dieser Gelegenheit hervorgehoben werden, dass die prägnante Verwendung gewisser Worte bei Goethe selbstverständlich nicht ausschliesst, dass nicht vor oder nach ihm das gleiche Wort im gleichen Sinne verwendet worden ist. So ist z. B. das „beschränken“ als erstes Gebot künstlerischen Strebens schon von Boileau ausgesprochen: Art poétique I, 63: „Qui ne sut se borner, ne sut jamais écrire“ (vgl. 3, 105: 11. 1, 71). Sehr viele Idiotismen Goethes werden sich vereinzelt auch bei anderen Schriftstellern in ähnlicher Prägnanz belegen lassen, aber nirgends mit der Konsequenz und Häufigkeit, wie bei Goethe, und nirgends als bewusste Glieder einer grossen Gedankenreihe, die sich fest in einander schliesst und in der ganzen Persönlichkeit des Dichters wurzelt (Genaueres unten S. 290 ff.).

noch nicht durchgedrungen ist, beweist die Verwendung des Wortes „Einschränkung“ im Werther. Es hat hier zumeist die Bedeutung eines Eingeengtseins, einer Fesselung durch kleine Verhältnisse und die Widerwärtigkeiten des Lebens. Schon die Vorsilbe ein-, die durchaus vorherrscht, ist charakteristisch, während später be- an die Stelle tritt. Werther selbst ist geradezu der Typus des „inkompletten“ Menschen, und er geht zu Grunde an dem „Streben ins Unbedingte“, an dem Mangel sittlicher Beschränkung. Wenn er von Einschränkung redet, so haftet dem Worte die Vorstellung eines Zustandes an, dessen Beseitigung höchst erwünscht ist. Zwar zu Anfang, wo er sich noch im Gleichgewicht der Kräfte befindet, und wo sein glückliches Sehnen mit der Harmonie des Alls zusammenklingt, denkt er sich gern in den patriarchalischen Zustand eines bescheidenen, eingeschränkten Hüttenlebens: „Du kennst von Alters her meine Art, mich anzubauen, mir irgend an einem vertraulichen Orte ein Hüttchen aufzuschlagen und da mit aller Einschränkung zu herbergen.“ 14, 24; „so beschränkt und so glücklich waren die herrlichen Altväter.“ 14, 79. Aber dieses Lob der Einschränkung beruht nicht auf innerem Erlebnis und sittlicher Forderung, sondern auf Phantasie und eingebildeter Befriedigung. Das tiefer liegende Problem des Verhältnisses von Freiheit und Notwendigkeit ist ihm ganz unklar; er begnügt sich mit Grübeleien über das beständige Schwanken im Menschen, — Goethe im Alter würde gesagt haben, über den periodischen Wechsel der Systole und Diastole, — „sich auszubreiten, neue Entdeckungen zu machen, herumzuschweifen, und dann wieder ... sich der Einschränkung willig zu ergeben, in dem Geleise der Gewohnheit so hinzufahren...“ 14, 37. Er spricht an anderer Stelle geradezu von der Einschränkung, „in welcher die thätigen und forschenden Kräfte des Menschen

eingesperrt sind“ 14, 22, und sucht sich damit zu trösten, dass der Mensch, „so eingeschränkt er ist, doch immer im Herzen das süsse Gefühl der Freiheit hält und dass er diesen Kerker verlassen kann, wann er will.“ 14, 23. Als sachliche Parallele verdiente noch die Stelle 14, 90 herangezogen zu werden: „das Zugreifen ist doch der natürlichste Trieb der Menschheit.“ Wie der Werther des zweiten Buches sich immer weiter von dem „Gemässen“ und der Beschränkung entfernt, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden.

Weitere Zeugnisse aus jener Zeit bestätigen die schwankende und tastende Stimmung der Genieepoche. Wenn wir z. B. im Clavigo von der „glücklichen Einschränkung“ 6, 150, oder von dem „Glück einer ruhigen Beschränkung“ 6, 158, hören, oder wenn einige Monate später (31. August 1774) in einem Briefe an Jacobi von „herzlich wirkender Beschränkung“ gesprochen wird, in der der Mensch „zu seinem Erbteil zurückkehrt, säet, pflanzt und begiesst, und sein und der seinigen geniesst“ DjG. 3, 38, — so liegt auch diesen Äusserungen noch die Hüttenromantik Werthers, oder vielmehr, um die Urquelle nicht zu übergehen, Rousseaus zu Grunde. Gewiss sind aber andererseits auch die Worte des Carlos ganz aus dem schrankenlosen Thatendrange des jungen Goethe heraus gesprochen: „Und heiraten! Heiraten just zur Zeit, da das Leben erst recht in Schwung kommen soll! Sich häuslich niederlassen, sich einschränken, da man noch die Hälfte seiner Wanderung nicht zurückgelegt, die Hälfte seiner Eroberungen noch nicht gemacht hat!“ 6, 130.

Aber schon zwei Jahre später ist das Prinzip der Beschränkung in seinem ganzen Ernst und in seiner umfassenden Bedeutung ausgesprochen in einem Briefe an Frau v. Stein vom 22. Juli 1776: „Es bleibt ewig wahr: Sich zu beschränken, Einen Gegenstand, wenige Gegenstände,

recht bedürfen, so auch recht lieben, an ihnen hängen, sie auf alle Seiten wenden, mit ihnen vereinigt werden, das macht den Dichter, den Künstler — den Menschen.“ 1, 46. Fortan bildet zugleich mit der Anschauung auch die Wortgruppe einen integrierenden Bestandteil von Goethes Terminologie. Es braucht nur erinnert zu werden an die beliebteste aller Goethe-Sentenzen aus dem Sonnett „Natur und Kunst“: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“ 11. 1, 71; an Jarnos Ausspruch in den Lehrjahren: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt.“ 17, 518; aus der späteren Zeit an eine Äusserung gegenüber Eckermann vom 20. April 1825: „Im übrigen ist es zuletzt die grösste Kunst, sich zu beschränken und zu isolieren.“ Solchen Lehren entsprechend gilt Goethes Lob den Künstlern und Menschen, bei denen er die gleiche Erkenntnis und Tendenz beobachtet. Im Gedichte „Ilmenau“ ruft er seinem Freunde und Fürsten zu:

„Du kennest lang' die Pflichten Deines Standes
Und schränkest nach und nach die freie Seele ein.“

Ganz entsprechend wird Ludwig XVI. als wohlwollender König gepriesen, weil er „die besten Absichten zeigte, sich selbst zu Beseitigung so mancher Missbräuche und zu den edelsten Zwecken zu beschränken.“ DW. 23, 42. Schillers Aufstieg zur Reifeepoche wird charakterisiert: „er stand im Begriff, sich zu beschränken, dem Rohen, Übertriebenen, Gigantischen zu entsagen.“ Ann. 182. Noch in den letzten Jahren begründet Goethe seine Befriedigung mit den Leistungen des Malers Neureuther mit den Worten: „Es beschränkt sich selten ein Künstler auf das, was er vermag, die meisten wollen mehr thun, als sie können, und gehen gar zu gern über den Kreis hinaus, den die Natur ihrem Talente gesetzt hat. Von Neureuther

jedoch lässt sich sagen, dass er über seinem Talente stehe.“ Gespr. 8, 76 f.

In allen diesen Fällen stehen die Worte dieser Gruppe reflexiv und setzen als Subjekt einen Charakter voraus, an den sie als sittliche Forderung gerichtet sind. Eine etwas verschiedene Färbung erhalten sie, wenn sie nicht auf Personen, sondern Zustände bezogen werden, in denen diejenige aktive Macht zu erblicken ist, durch welche der Mensch bedingt, beschränkt, begrenzt wird. Es ist die gleiche Grundlehre, aber vom Standpunkte der bedingenden Aussenwelt, und es ist bemerkenswert, dass dieser mehr sachliche Gesichtspunkt einer späteren Periode angehört und vor 1800 selten zu belegen ist; seitdem werden die Adjektive „bedingt“ und „unbedingt“ in ihrer individuellen Bedeutung zu Lieblingswendungen. Ein früher Beleg findet sich in dem Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“ aus dem Jahre 1797: „Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Thätigkeit, die Tragödie persönlich beschränktes Leiden vor.“ 29, 224. Sehr durchsichtig wird die Prägnanz in einem Urteil über Tieck, aus einem Briefe an W. v. Humboldt 29. Nov. 1801. Goethe tadelt an Tieck die „affectiones juventutis“, indem er sich durch heftig absprechende Urteile in der Gesellschaft schade und seinerseits strenge Richter herausfordere. „Und freilich ist es eine ganz natürliche Folge, dass man demjenigen, der alle Menschen beurteilt, als wenn sie unbedingt wirken könnten, wenn er selbst produziert, diejenigen Bedingungen auch nicht gelten lässt, welche ihn beschränken...“ Briefw. S. 176. Von besonderer Wichtigkeit ist hier die spezifisch Goethesche Verwendung des Wortes „Bedingung“ im Sinne von „das bedingende Hindernis, die Schranke,“ an Stelle der generellen abstrakten Bedeutung „Voraussetzung, rechtliches Übereinkommen.“ Es liegt hier, wie

so häufig bei Goethe, eine Rückkehr zu der ursprünglichen konkreten Wurzel vor, und dieses Hineinspielen der sinnlichen Anschauung verleiht vielen abgegriffenen Worten bei Goethe einen neuen Reiz (Näheres darüber im Theoret. Teil). Bei flüchtigem Lesen übersieht man diese Feinheiten leicht, aber je mehr man sich der Lektüre Goethes hingiebt, und besonders wenn man sich gewöhnt, nicht nur das Auge, sondern auch das Ohr zu beschäftigen und sich den sinnlichen Klang zu vergegenwärtigen, desto empfänglicher werden die Sinne für diese „Gegenständlichkeit“ (27, 351 ff.), die den Gedanken, wie den Ausdruck bei Goethe in gleichem Masse auszeichnet. Einige Beispiele mögen das Gesagte hinsichtlich der Gruppe „Bedingung, beschränken“ etc. illustrieren.

Bei seinem Aufenthalt in Göttingen lernt Goethe auch die Reitbahn des berühmten Stallmeisters Ayrer kennen und verschmäht es nicht, auch darüber einige tiefergehende Betrachtungen anzustellen: „Warum eine Reitbahn so wohlthätig auf den Verständigen wirkt, ist, dass man hier vielleicht einzig in der Welt die zweckmässige Beschränkung der That, die Verbannung aller Willkür, ja des Zufalls, mit Augen schaut und mit dem Geiste begreift.“ Ann. 230. Und vorher heisst es: „Eine wohlbestellte Reitbahn hat immer etwas Imposantes; das Pferd steht als Tier sehr hoch, doch seine bedeutende, weitreichende Intelligenz wird auf eine wundersame Weise durch gebundene Extremitäten beschränkt.“ Ann. 229. Es ist höchst bedeutungsvoll, wie Goethe auch solche Erscheinungen aus scheinbar trivialer Sphäre, auf das Prinzip der Beschränkung zu reduzieren sucht. Weit näher liegt es natürlich, auf geistigem und sittlichem Gebiete an die „Bedingungen“ der Aussenwelt zu erinnern, wie es schon oben in dem Urteil über Tieck geschah; man kann bei Goethe geradezu eine stehende Antithese beobachten,

indem das Individuum seinerseits „ins Unbedingte strebt“ und wiederum von aussen durch Welt und Wirklichkeit bedingt wird. So heisst es von Lavater: „Er erlebte die Gegenwirkung der Bedingungen.“ 27, 297. Der Gegensatz deckt sich mit dem zwischen Phantasie und Wirklichkeit: „Es ist die Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich ins Ferne und ins Vergangene begiebt, dass sie das Unbedingte fordert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm beschränkt wird.“ 28, 608 f. Vor diesen Gefahren der Phantasie zu bewahren, ist nach Goethe eine Hauptaufgabe des Erziehers; er definiert den Begriff der Erziehung entsprechend: „Erziehung heisst, die Jugend an die Bedingungen gewöhnen, zu den Bedingungen bilden, unter denen man in der Welt überhaupt, sodann aber in besonderen Kreisen existieren kann.“ 29, 381. Damit stimmt die Maxime des edlen Oheims in den Wanderj. überein: „Der Mensch ist ein beschränktes Wesen; unsere Beschränkung zu überdenken, ist der Sonntag gewidmet.“ 18, 99.

Folgen wir weiter der reichen Bedeutungsskala dieser Gruppe, so tritt uns eine neue Schattierung entgegen, sobald der didaktische Gesichtspunkt fortfällt und die Thatsache rein objektiv als naturnotwendig empfunden wird. Was sonst „zu höheren Zwecken“ verwertet wird, stellt sich hier lediglich als typische Erscheinung einer kleinbürgerlichen Existenz dar. Zu grösserer Bedeutung ist diese Nüancierung besonders in der letzten Epoche gelangt, etwa seit 1805. Wenn man ermisst, dass Goethe in hervorragendem Masse der Dichter typischer Verhältnisse ist, und dass sein Auge, je älter er wurde, desto mehr mit Behagen auf einfachen Zuständen verweilte, die eine Gewähr friedlicher Dauer in sich tragen, wenn man hinzufügt, dass Deutschland im ausgehenden Zeitalter des Feudalismus den grössten Reichtum an Erscheinungen

eines kleinstädtischen friedlichen Philisterdaseins bot, — so ist zu begreifen, dass sich der Dichter auch den entsprechenden typischen Ausdruck schuf. Ein solcher liegt vor in den Verbindungen: „beschränkte Häuslichkeit", „bürgerlich beschränkte Verhältnisse", „häusliche Beschränkung", „beschränkter Zustand" und ähnlichen, die in den Schriften der letzten Periode sehr häufig wiederkehren. Man vergleiche Stellen wie: 29, 251; 196; 214; 23, 79; 20, 71; — An Schultz S. 213 u. s. w.

Die folgende letzte Wandlung des Begriffes der Beschränkung gehört der negativen Sphäre an, lässt sich aber in ihrer folgerechten Ableitung am passendsten hier anschliessen. Man könnte dabei von einem Aphorismus in Spr. 918 ausgehen: „es bleibt ein grosser Unterschied, ob ich mich an den Grenzen der Menschheit resigniere oder innerhalb einer hypothetischen Beschränktheit meines bornierten Individuums." 19, 199. Es ist die Antithese, die durch die ganze Anschauungsweise Goethes hindurchgeht und in ihrer einfachsten Form zu reduzieren ist auf den Gegensatz „sich beschränkend — beschränkt". Es ist die höchste Weisheit, sich zu beschränken, sobald die beschränkenden Verhältnisse, die „Bedingungen" dazu nötigen, oder wie es Spr. 1020 heisst: „Derjenige, der sich mit Einsicht für beschränkt erklärt, ist der Vollkommenheit am nächsten." 19, 220. Es ist aber andererseits das Kennzeichen der „Menge" des Philisters, sich von den Verhältnissen widerstandslos beschränken zu lassen, beschränkt zu sein. In den Lehrjahren ist Werner der Typus der stagnierenden Beschränktheit, während Wilh. Meister, als der Werdende, die Entwickelung vom „Streben ins Unbedingte" zur „Selbstbeschränkung" durchläuft. Wie bewusst sich Goethe dieser Doppeldeutigkeit des Begriffes „Schranke" war, zeigt die prägnante Anwendung in der schematischen Charakteristik der „Epochen

deutscher Litteratur". 29, 261. Die Periode von 1750 bis 1770 erhält neben einer Anzahl anderer Bezeichnungen das Prädikat „beschränkt", die Zeit von 1790—1810: „sich beschränkend". Es ist klar, dass die erstere Bezeichnung sich genau mit dem generellen „beschränkt" = „borniert", „enggeistig" deckt; diese Bedeutung ist sogar die einzige, die „beschränkt" im gewöhnlichen Gebrauch hat. Im individuellen Sprachgebrauch Goethes kann das Wort jedoch auch andere Schattierungen bis zum geraden Gegenteil annehmen, und nur eine genaue Interpretation im Zusammenhang der ganzen Begriffskette, wie sie oben dargelegt wurde, kann die Nuance feststellen. Wenn z. B. in den Ann. 480, und ebenso 523 von der alten Schule zu Helmstädt als einer „beschränkten Universität" gesprochen wird, so ist die Bedeutung hier offenbar ebenso wie in dem typischen Ausdrucke „beschränkte Zustände" soviel wie „eng, klein", ohne dass Lob oder Tadel involviert wäre. Eine andere Erklärung verlangt das Wort in Spr. 269: „Die Wahrheit widerspricht unserer Natur, der Irrtum nicht, und zwar aus einem sehr einfachen Grunde: die Wahrheit fordert, dass wir uns für beschränkt erkennen sollten; der Irrtum schmeichelt uns, wir seien auf eine oder die andere Weise unbegrenzt." 19, 63. Weit entfernt von der generellen Bedeutung „borniert", steht „beschränkt" hier im höheren Sinne der Resignation für das ausführliche „mit Einsicht beschränkt". Spr. 1020. Es entspricht dem Worte „Bedingung" in der oben S. 29 erörterten Prägnanz „die bedingende Aussenwelt". Diese letztere Bedeutung tritt besonders schön hervor in Spr. 654: „Wer Bedingung früh erfährt, gelangt bequem zur Freiheit; wem Bedingung sich spät aufdringt, gewinnt nur bittere Freiheit." Zu beachten ist nebenbei auch die Gegenüberstellung von „erfahren" und „aufdringen", d. h. der bereitwilligen und widerwilligen Anerkennung

der Schranken. Zweifelhaft könnte die Interpretation erscheinen, wenn Ann. 734 von der „gewissenhaften Peinlichkeit“ Albrecht Dürers gesprochen wird, „die sowohl seine Gemälde als Holzschnitte beschränkt“. An und für sich könnte man an ein Lob denken, wie es Goethe der künstlerischen Beschränkung so oft zu teil werden lässt; in diesem Falle mischt sich jedoch unzweifelhaft ein leiser Tadel hinein, da Goethe sich bekanntlich in der Epoche seines extremen Klassizismus gegen die altdeutsche Kunst und auch Dürer sehr kühl oder ablehnend verhielt. So steht auch das „beschränkt“ hier im Sinne der äusseren Beschränktheit, nicht der auf innerer Freiheit beruhenden Beschränkung. Dagegen wirkten die christlich-mythologischen Handzeichnungen Dürers wie eine Offenbarung auf Goethe und stimmten seine Meinung von diesem Meister bedeutend höher, da er, wie Goethe an der zitierten Stelle berichtet, in diesem Werke „aus der gewissenhaften Peinlichkeit heraustrat... Hier erschien sein herrliches Naturell völlig heiter und humoristisch.“ Ann. 734.

Überblickt man nochmals die Entwickelung dieser Begriffsgruppe und vergleicht den individuellen Bedeutungsreichtum der Worte bei Goethe mit der generellen Verwendung, so lässt sich eine Erscheinung beobachten, die für die Bedeutungslehre überhaupt nicht ohne Interesse ist. Die gröbere Handhabung im generellen Gebrauch weiss nur die schärferen, extremen Schattierungen zu benutzen, die dem Worte einen leicht zu erkennenden Stempel aufdrücken; die Mittelstufen und die zarteren Nuancen dagegen werden übersprungen in dem Wandlungsprozess und gehen verloren. Gerade diese aber gelangen in der individuellen Verwendung zu ihrem Rechte und dienen einem Sprachgewaltigen wie Goethe zu ungeahnter Bereicherung seiner Ausdrucksfähigkeit, ohne Aufwand entlegener Mittel. Das eine Wort „beschränken“ wird in

allen Stadien von der konkretesten Anschauung bis zur höchsten Vergeistigung nutzbar gemacht, und wiederum schliesst sich die ganze Kette der sittlichen Definitionen in dem einen „beschränkt“ zusammen, das als Mittelglied zweier Anschauungswelten, Ideal und Irrtum in der Goetheschen Lebensweisheit durch das gleiche einfache Bild zu sinnlicher Anschauung bringt.

---

Goethes Lehre von der Beschränkung steht insofern mit dem organischen Grundprinzip seiner Denkweise im Zusammenhang, als sie an Stelle der räumlichen Ausbreitung den Trieb „von innen heraus“, statt der extensiven Wirtschaft die Intensität, an Stelle des Mechanischen ein Dynamisches setzt. Die Idee der lebendigen Kraft, des organischen Wachstums ist die Wurzel seiner Anschauungen. Wachstum bedeutet aber eine Richtung in die Höhe, ein Emporstreben, und dies ist ein weiterer Factor in Goethes „Hylozoismus“, wie er seine Anschauungsweise selbst wiederholt genannt hat (Camp. i. Fr. 25, 132; an Nees von Esenbeck, Naturwiss. Korresp. 2, 134). Es wird immer wieder darauf zurückzukommen sein, wie tief der Begriff des Hinanstrebens, Aufsteigens, des Hindeutens auf ein Höheres, Ewiges, in Goethes Individualität wurzelt. Sprachlich fixiert wird er hauptsächlich durch zwei Worte: „streben“ und „steigern“, die je eine Seite des Prinzips hervorheben: in „streben“ tritt die lebendige, stetig wirkende Triebkraft in den Vordergrund, in „steigern“ die emporstrebende, potenzierende Tendenz. Beide Worte sind entschiedene Lieblingsausdrücke Goethes und zeigen eine individuelle Vertiefung der generellen Bedeutung.

Riemer berichtet (Mitteilungen II, 285; Gespr. 8, 171; vgl. auch Spr. 262 über „Abmüden“), dass Goethe eine

Vorliebe für das Wort „Mühe“ hatte und die Prägnanz sogar in der Aussprache, „indem er auf dem ü aushielt“, zu erkennen gab, ohne jedoch den Ton hypochondrischer Klage damit zu verbinden. Der Bibelspruch „solche Mühe hat Gott den Menschen gegeben“, war ein beliebtes Citat Goethes, und wie er das Wort in der mündlichen Rede betont, so unterstrich er es in einem Briefe an Charlotte von Schiller: „Wir haben diese Zeit her ganz eigentlich gemühet...“ 27. April 1810; Str.Br. II, 149. Der Grundeigenschaft Goethes, eines freudigen „Mühens“, einer rastlosen Thätigkeit, entspringt auch die Vorliebe für das Wort „streben“; beide Worte erhalten ihre höhere Weihe in den Versen, die den Schlüssel zum Faustproblem bieten (F. II, 11935—6):

Wer immer strebend sich bemüht
Den können wir erlösen.

Wie Faust der Typus des Strebenden, so ist „der Strebende“ wiederum der Gattungsbegriff, in den alle, die die Eigenschaft bethätigen, eingeschlossen sind. Er giebt sich selbst diese Bezeichnung im Rückblick auf die Jahre in Italien: „alles, was ich in dieser Epoche aufgeschrieben, hat den Charakter ... eines Strebenden“ an Schiller, 26. Okt. 1796. Auch die Sturm- und Drangzeit trägt diesen Charakter des „unentwickelten Tüchtigen“, wie sie DW. 23, 51 charakterisiert wird, und von einem Teilnehmer, Heinr. L. Wagner, heisst es daher: „Er zeigte sich als ein Strebender, und so war er willkommen,“ 22, 147. Zwischen dem frischen jugendlichen „Streben“ und ruhigerem „Aufstreben“ wird unterschieden in einem Briefe an Schultz: „jene Epoche..., wo Sie... und so manche andere treffliche Menschen jung waren und strebten, ... da wo wir Älteren aufstrebten“ S. 361. Der gleiche Unterschied in der Einleitg. der Gesch. d. Farbenl.: „Wird einer

strebenden Jugend die Geschichte eher lästig als erfreulich, ... so haben die in Bildung und Alter Fortschreitenden gar oft mit lebhaftem Danke zu erkennen, wie mannigfaltiges Gute ... ihnen von den Vorfahren hinterlassen worden.“ 36, 3. Eine Idealgestalt, die in der Vollkraft des Strebens dahingeschieden und nun diese Idee auf ihrem höchsten Punkte festhält, ist Achilles, „der ewig-strebende Jüngling“ 28, 229, wie Winckelmann der „Ewig-Tüchtige“. Die Antithese „Strebender, Werdender“ und „Fertiger“ hat ihren klassischen Ausdruck gefunden F. I, 182:

„Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen;
Ein Werdender wird immer dankbar sein.“

Gelegentlich wird „Perfektibilität“ eingesetzt, in einer Äusserung über Frau v. d. Recke: „Sie sei ohne Perfektibilität und stehen geblieben,“ Gespr. 2, 213. Im Schema über den Dilettantismus wird dem Dilettanten zum Vorwurf gemacht, dass er „auf gewissen Stufen beharrt, die er als Ziel ansieht“ und dass er also „seine Perfektibilität hindert“ 28, 177. Dagegen nimmt „vollendet“ keineswegs die Stelle von „fertig“ ein, wenn es It. R. 24, 359 mit „strebend“ kontrastiert wird. In einer Besprechung der Raphaelschen Kartons nimmt Goethe Anlass zu einer kleinen Digression über die Richtung der „Nazarener“ und ihre Tendenz zu den „Mittelstufen“, „dem älteren Unvollkommenen“ zurückzukehren, anstatt sich an den Meister zu halten. Er findet den Grund dieser Erscheinung darin, dass man es eher wagt, „mit einem talentreichen, zarten Jüngling ... zu wetteifern, von sich zu hoffen, was er geleistet hat. Nicht mit gleichem Behagen wenden wir uns an den vollendeten Mann; denn wir ahnen die furchtbaren Bedingungen, unter welchen allein sich selbst das entschiedenste Naturell zum Letztmöglichen des Ge-

lingens erheben kann, und wollen wir nicht verzweifeln, so müssen wir uns zurückwenden und uns mit dem Strebenden, dem Werdenden vergleichen.“ (Eine ähnliche Betrachtung im Anschluss an Raphael: Gespr. 6, 4 ff.) Die Ausdrücke „Vollendung, vollendet“ sind übrigens typisch bei Goethe zur Bezeichnung der wahren „unerreichbaren“ Meisterschaft, als deren Repräsentanten er gern die drei Namen „Raphael, Shakespeare, Mozart“ hinstellt (vgl. z. B. Gespr. 7, 163; 8, 151); im Gegensatz zu dem nie fertigen Dilettanten ist das Werk des Meisters, ob ausgeführt oder nicht, immer „vollendet“, Spr. 744; „Vergebens werden ungebundne Geister Nach der Vollendung reiner Höhe streben,“ Natur u. Kunst 11. 1, 71; „der angehende Künstler wird zwar geboren, aber nicht der vollendete“, Spr. 761. Die „Vollendung“ ist die letzte Epoche, die „des Gelingens zum Ziele“, der als erste Epoche vorhergeht „die der ersten Bildung“, als zweite „die des eigentümlichen Strebens“. 36, 158. Dieser typische Verlauf eines jeden Menschenlebens gilt auch für die Kunst, insofern sie als „ein Lebendiges“ anzusehen ist, „das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachstum, einen glänzenden Augenblick der Vollendung, eine stufenfällige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, ... notwendig darstellen muss.“ 28, 211.

Wie das Ideal des „Strebenden“ ist auch der Begriff der „Steigerung“ schon frühzeitig in Goethe entwickelt. Beide Ideen erkennt er als Grundkräfte seines Wesens in einem Briefe an die Gräfin zu Stolberg vom 13. Febr. 1775: es ist der Faustische Seelenzwiespalt (F. I, 1112), der hier dargestellt ist, einerseits unter dem Bilde des „Fastnachts-Goethe, umleuchtet vom ... Prachtglanze der Wandleuchter und Kronenleuchter“ und andererseits in der Gestalt desjenigen Goethe, „der immer in sich lebend, strebend und arbeitend, ... weder rechts noch links fragt,

was von dem gehalten werde, was er machte? weil er arbeitend immer gleich eine Stufe höher steigt, weil er nach keinem Ideale springen, sondern seine Gefühle sich zu Fähigkeiten, kämpfend und spielend, entwickeln lassen will.“ DjG. 3, 64. Es wirkt immer von neuem erstaunlich, mit welcher Gesetzmässigkeit sich die Natur Goethes entfaltete, wie wunderbar sich jenes Wort an ihm bewahrheitet, das er selbst als Motto des zweiten Teils von DW. wählte: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle.“ Denn in dem Programm, das die obigen Worte enthalten, liegt die Laufbahn Goethes klar vorgezeichnet: die stetige Arbeit, der ewig strebende Geist, die aufsteigende, ein Höheres bezweckende Entfaltung in Kampf und Spiel, im Forschen und im künstlichen Schaffen. Euphorions Worte:

„Immer höher muss ich steigen,
Immer weiter muss ich schauen“

F. II, 9821—22, sind das Lebensmotto des Dichters.

Um den Begriff der Steigerung bei Goethe präzis zu erfassen, genügt jedoch nicht die generelle Bedeutung des Wortes, sondern es liegt eine besondere naturwissenschaftliche Anschauung zu Grunde, die mit der Metamorphosenlehre innig verknüpft ist. Was Goethe in dem Wechsel der Erscheinungen suchte, war „der Typus“, „das geheime und unbezwingliche Vorbild, in welchem sich alles Leben bewegen muss“, An Joh. Müller GJ. 4, 410; die Abwandlung dieses Typus geht vor sich in aufsteigender Linie, und auf jeder höheren Stufe gelangt der charakteristische Typus der betreffenden Gattung zu vollkommnerer Darstellung. Die Formel der Steigerung ist der geistige Ausdruck der Metamorphose, wie die Polarität, der periodische Wechsel, der materielle Ausdruck. (Vgl. im allgemeinen R. Steiner, Goethes Weltan-

schauung, S. 61 ff.) Goethe erklärt jedoch ausdrücklich, in Übereinstimmung mit seiner Anschauung von der Einheit und Wechselwirkung aller schöpferischen Kräfte, dass auch die Materie sich zu steigern vermag, „so wie sich's der Geist nicht nehmen lässt, anzuziehen und abzustossen." 34, 145. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, dass die Vorliebe Goethes für den Ausdruck „steigern" grossenteils auf die Erkenntnis dieses naturwissenschaftlichen Prinzips zurückzuführen ist, das er seiner alldurchdringenden Art gemäss, auch auf die mannigfachsten Erscheinungen der geistigen Welt und des alltäglichen Lebens anwendete. Obwohl die exakte Formulierung des Prinzips aus späterer Zeit stammt, war ihm der Gedanke schon früh in seiner vielseitigen Tragweite klar, wie mehrere Belege beweisen. Riemer notiert unter dem 24. März 1807 folgende Äusserung Goethes in sein Tagebuch: „Die Formel der Steigerung lässt sich auch im Ästhetischen und Moralischen verwenden. Die Liebe, wie sie modern erscheint, ist ein Gesteigertes. Es ist nicht mehr das erste einfache Naturbedürfnis..., sondern ein in sich kohobiertes, gleichsam verdichtetes und so gesteigertes Wesen..." Gespr. 2, 163. Es ist hier nicht der Ort, auf den Inhalt dieses Aphorismus, der selbst eine „in sich kohobierte, gleichsam gesteigerte" Betrachtung ist, einzugehen; er würde sich in einer Geschichte der Gemütskultur, die noch ungeschrieben ist, als fruchtbarer Gesichtspunkt erweisen.

Die Übertragung des Steigerungsprinzips auf das geistige Gebiet hatte Goethe bereits zwei Jahre früher durchgeführt in der Biographie Winckelmanns. Folgende Sätze bilden den Kern der Darlegungen:

„Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch." ... Aber „selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, ... dem hergebrachten Schönen eine Dauer zu geben. ... Dagegen tritt nun die Kunst ein;

denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten und Tugenden durchdringt ... und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt ... Ist es einmal hervorgebracht, ... so bringt es eine dauernde Wirkung ... hervor; denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so ... erhebt es den Menschen über sich selbst, schliesst seinen Lebens- und Thatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist.“ 28, 203. Zum Verständnis dieser Sätze sei erinnert an die Grundanschauung Goethes von der Verwandtschaft zwischen Natur und Kunst, insofern als auch das Schöne für Goethe nichts ist als eine „Manifestation geheimer Naturgesetze“ Spr. 197, und zwar eine solche, die den Typus im Augenblicke seiner höchsten Vollendung festhält und gewissermassen konsolidiert, die also den vorübergehenden Moment als ein zeitlich Dauerndes, Ewiges darstellt und ihn in höchster Reinheit und Wahrheit offenbart, ohne selbst wirklich zu werden. Bei dem Mangel an zusammenhängenden Theorien in Goethes Schriften ist man zur Entwickelung seiner Kunstlehre vielfach auf Kombination angewiesen, und auf Grund derselben scheint es statthaft, die Kunst im Sinne Goethes geradezu als „gesteigerte“ oder „potenzierte“ Natur zu definieren. Mit anderen Worten ist diese Definition gegeben DW. 22, 40: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben.“ Auch die zahlreichen Stellen, an denen von dem „Emporheben“ der Kunst (z. B. an Z. V, 424), von dem „Aufsteigen zum Sittlich-Höchsten“ (27, 321) gesprochen wird, weisen auf die gleiche Anschauung hin. Wichtig ist die Verwendung des Steigerungsprinzips in der Ästhetik

auch deshalb, weil hier im hellsten Lichte die Brücke vor uns liegt, die sich Goethe schlug, um auch äusserlich die entfernten Gipfel von Natur und Kunst zu verbinden, deren gemeinsame Basis, tief unten im Bereich der „unerforschlichen Urphänomene", ihm längst ein innerstes „unaussprechliches" Erlebnis war.

Zahlreich sind die Belege für die prägnante Verwendung des Wortes „steigern", wobei das Prinzip selbst bald mehr, bald weniger klar durchscheint. Eine Parallelstelle zu dem oben zitierten Ausspruch über die moderne Liebe ist eine andere Äusserung, die Riemer überliefert hat: „Das Ideale im Menschen, wenn diesem die Objekte genommen oder verkümmert werden, zieht sich in sich, feinert und steigert sich, dass es sich gleichsam selbst übertrumpft. Die meisten Menschen im Norden haben viel mehr Ideales in sich, als sie brauchen können, als sie verarbeiten können; daher die sonderbaren Erscheinungen von Sentimentalität, Religiosität, Mysticismus etc." Gespr. 2, 213. Auch dieser Aphorismus ist wahrhaft „prägnant"; das Ideale deckt sich hier teilweise mit dem Kunstwerk, indem es gleichfalls den Schein einer höheren Wirklichkeit hervorzubringen sucht; was ihm indessen fehlt, um ein Kunstwerk zu schaffen, ist die sinnliche Gestaltung, oder wie es an anderer Stelle heisst, das Sinnlich-Höchste", als das Element, „worin sich das Sittlich-Höchste verkörpern kann," 27, 321. Infolge dieses Mangels nimmt das Ideale die Richtung aufs Transcendente, d. h. es steigert sich nur nach der Seite des Stoffes hin; daher bleibt auch die Wirkung „stoffartig", weil die Auflösung durch die Form fehlt.

In Verbindung mit dem Phänomen der „wiederholten Spiegelung", das Goethe so andauernd beschäftigte (vgl. unten S. 199), erscheint der Begriff der Steigerung an einer Stelle des gleichnamigen Aufsatzes 29, 358: „Be-

denkt man, dass wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden.“ Man sieht auch hier die Richtung Goethes auf das Herausarbeiten eines höheren geistigen Gehalts aus materiellen Erscheinungen, denn an sich könnten die Wirkungen der Entoptik so mechanisch scheinen, wie die jedes anderen Naturgesetzes.

Inwiefern bei sonstigem Gebrauch von „steigern“ das Prinzip hineinspielt, ist nicht immer festzustellen; die Annahme liegt nahe in so prägnanten Fällen wie Spr. 422: „Die Leidenschaften sind Mängel oder Tugenden, nur gesteigerte“; ferner wenn es von Manfreds Monolog in Byrons Drama heisst: „Hamlets Monolog erscheint hier gesteigert“ 29, 755; ebenso über Breguets „Essay sur la force animale“: „Von Spinoza, der das Ganze aus Gedanke und Ausdehnung bildet, bis zu diesem Freunde, der es durch Bewegung und Willen hervorbringt, welche hübsche Filiation und Steigerung der Denkweise würde sich aufzeichnen lassen!“ An Reinhard S. 124. Beliebt ist die Verbindung „ein Talent steigern“, z. B. 29, 283; 354; gesteigerte Bildung 29, 329, wobei an eine ruhige „stufenweise“ Entfaltung der Fähigkeiten gedacht ist. Die individuelle Prägnanz wird besonders ersichtlich, wenn man den generellen Ausdruck einsetzt: „Auch das Äussere (des Weimarer Theaters, wie z. B. Dekoration, Garderobe etc.) musste sich nach und nach steigern“ Ann. 877 (= verbessern); (mehrere Umstände) „gediehen zur Belebung und Steigerung eines glücklichen Zustandes, der sich einem jeden Reinfühlenden aus dem Divan darbieten muss.“ Ann. 857 (= Erhöhung); „ich hatte mich durch die Bearbeitung Egmonts in meinen Forderungen gegen mich selbst der-

gestalt gesteigert, dass ich nicht über mich gewinnen konnte, sie (Erwin, Klaudine) in ihrer ersten Form dahinzugeben.“ 24, 438 (=„höhere Ansprüche an sich stellen“); der Ausdruck besagt dasselbe, was Schiller ausspricht in dem Verse: „Es wächst der Mensch mit seinen grössern Zwecken“. Über die Verwendung des Wortes „steigern“ im Sinne von „transcendieren, zu hohe Forderungen stellen“, ist später im Zusammenhang mit der negativen Gruppe zu handeln (vgl. unten S. 68).

---

Die extremen Wertungen dieser Kategorie, gewissermassen die Steigerung des Kreises „tüchtig“, sind „vorzüglich“ und „ausserordentlich“. Es könnte als willkürliche Konstruktion erscheinen, derartigen generell abgegriffenen Worten eine besondere Wichtigkeit in Goethes Sprache zuzuschreiben. Ein sorgfältiges Studium der Goetheschen Terminologie wird überzeugen, dass thatsächlich eine solche Abstufung der Wertungsskala besteht, die natürlich nicht pedantisch genau, aber deutlich erkennbar ist, und dass auch scheinbar inhaltsarme Worte in typischer Prägnanz verwendet werden. Allerdings ist die Armut nur scheinbar und hervorgerufen durch die Überwertung, die im Sprachleben wie in der Menschheit überhaupt tief wurzelt und beständig auf neue positive Wertungen sinnt, während die früheren herabsinken und entwertet werden. Welches Wort könnte nach seiner wörtlichen Bedeutung einen reicheren Inhalt aussprechen, als „ausserordentlich“? Wenn Goethe dieses Wort prägnant verwendet, so hat er nichts weiter gethan, als die ursprüngliche Kraft wiederhergestellt, wonach nur Erscheinungen, die ausserhalb und über der gewöhnlichen Ordnung der Dinge stehen, diese Bezeichnung verdienen. Man wird nicht viele Fälle finden, in denen das Wort bei

Goethe auf andere als wirklich „ausser-ordentliche“ Grössen angewendet wird; folgende Männer z. B. werden mit diesem Beiwort charakterisiert:

Byron, Ann. 946, 1062, 1143f., an Reinhard S. 285.
Euripides, Ann. 1060.
A. v. Humboldt, An Z. VI, 309.
Linné, An Z. II, 334.
Lukrez, An Kn. II, 288.
Napoleon, Ann. 626.
Paracelsus, 36, 135.
Schiller, Boiss. 2, 482.
Voltaire, 36, 320.
Winckelmann, Ann. 435.

Eine etwas niedrigere Stufe scheint „vorzüglich“ anzudeuten, wenigstens wird das Prädikat mit grösserer Freigebigkeit ausgestreut und neben Grössen wie: Descartes 36, 178; Galilei 36, 160; Lavater 23, 80, Ann. 6a; Lessing 21, 100; Molière 29, 735, auch weniger bedeutenden Männern beigelegt: Buffon 34, 155; Büttner 33, 65; Grüner, an Schultz S. 241; Hermann (Mythologe) Ann. 1023; F. Moser 22, 139; Philippus Neri 24, 341; Purkinje (Physiologe) an Reinh. S. 198.

Die Verwendung des Wortes „vorzüglich“ als Adverb = besonders, gehört der Litteratursprache des 18. Jahrhunderts an.

Die Gewissenhaftigkeit, mit der Goethe seine Wertungen abwägt, tritt besonders im Bereich der beiderseitigen Extreme hervor, wo im kollektiven Sprachleben infolge des beständigen Hinauf- und Hinabtreibens, des Unter- und Überwertens eine allgemeine Unsicherheit im Gebrauch der sprachlichen Schätzungsmittel herrscht. Der Mangel an „enthusiastischen Adjektiven“, wie Börne es in seinem Tagebuche nennt (Werke 8, 14), ist vom generellen Standpunkte aus unleug-

bar. Der Fehler besteht aber darin, einen anderen als den individuellen Massstab bei einem Beherrscher der Sprache anzuwenden, der alle Provinzen seines Reiches mit gleichmässiger Sorgfalt und eine jede nach ihrer natürlichen Anlage und Ergiebigkeit verwaltet, ohne fremde Muster blind nachzuahmen. Ein Wort wie „vorzüglich“ kann z. B. bei Heine eine ziemlich indifferente Wertung sein und würde heute generell ganz ungenügend scheinen, um eine Grösse wie Lessing zu ehren. Bei Goethe hat es seinen vollgiltigen Kurs und macht seinen Kredit geltend, wenn es als ausdrückliche Steigerung von „gut“ erscheint, wie in der Charakteristik eines der Lieder aus „des Knaben Wunderhorn“ 29, 394: „gut, aber nicht vorzüglich“.

---

Die euphemistische Tendenz in Goethes Sprache fällt jedem Leser auf, und über die Wirkungen derselben ist im theoretischen Teil ausführlicher zu handeln. An dieser Stelle, mit Rücksicht auf die indifferente Sphäre der vorliegenden Gruppe, ist der ausgleichende Einfluss von Wichtigkeit: der Vorstellungsinhalt eines Wortes weitet sich durch das euphemistische Element auf Kosten des Kerns, und die Folge ist, dass das Wort leicht die Grenzen der betreffenden Kategorie überschreitet und seine Indifferenz in allen drei Gruppen gleichmässig geltend macht. Solche allgemeine, farblose Worte sind: trefflich, wacker, heiter, würdig, schätzbar, geschätzt. Eine genaue Definition derselben wäre kaum möglich und an dieser Stelle ohne Belang, da die Individualität nicht im Wandel der Bedeutung, sondern in der gehäuften Anwendung zu suchen ist. Diese letztere äussert sich besonders in der Verwendung der betreffenden Worte zu stehenden Beiworten, und dieser stereotype Zug geht einerseits auf die epische Grundstimmung in Goethes Dichtung

zurück, andererseits auf seine ausgesprochene Neigung, alles zu werten, attributiv einzugrenzen und in Kategorien zu ordnen. Schon in DW., besonders aber in den Annalen und späteren Prosaschriften kommt selten ein Name von Bedeutung vor ohne solche Attribute, von denen trefflich und heiter vielleicht die häufigsten sind. Die Anwendung von „trefflich“ bedarf keiner Erörterung, da sich Goethe von der Litteratursprache seiner Zeit darin nicht unterscheidet. Dagegen verdient der überaus vielseitige Gebrauch von „heiter“ eine kurze Darlegung. Obwohl die Bedeutung von der heutigen im Grunde nicht abweicht. liegt doch über dem Goetheschen „heiter“ ein Etwas, das sich nur im Zusammenhang mit der Gemütskultur der Zeit erklären lässt.

Man gewinnt bei einem Vergleiche des 18. und 19. Jahrhunderts die Empfindung, als ob sich zugleich mit dem Übergang von dem leichten, lebenslustigen Rokoko und der letzten friedlichen Epoche eines stabilen Feudalismus zu dem schwerblütigen, problematischen, unruhigen Zeitalter der socialen Umwälzungen auch die ganze Gemütsstimmung mitgewandelt habe. Es ist möglich, dass der heutzutage beschränkte Gebrauch des Wortes, das nur teilweise durch andere ersetzt ist, auf den mangelnden Bedarf zurückzuführen ist; jedenfalls erscheint die unbefangene Freude an den heiteren Bildern des Lebens, „the zest to live“, wie es Henry Crabb Robinson einmal nennt (Diary, Reminiscences and Correspondence, 1869, S. 302), in Goethe aufs höchste gesteigert. Es ist bekannt, dass er es sich besonders in den späteren Jahren zum Grundsatz machte, alles „Widerwärtige“ (in der damaligen Bedeutung = Feindselige), alles, was zu Trauer, Verdruss, grübelnder Unthätigkeit stimmen könnte, abzulehnen und zu frischer, lebensfroher Thätigkeit zu mahnen. „Heiteren Sinn und reine Zwecke“ lautet eine Zeile

des Vorspruches zu der Gedichtabteilung „Gott und Welt“, und eine der ersten Mahnungen an Eckermann war: „Sie haben lange genug gestrebt, es ist Zeit, dass Sie zur Heiterkeit des Lebens gelangen.“ Gespr. 4, 269. Die Gegenüberstellung von „Streben“ und „Heiterkeit“ zeigt, dass mehr als „Fröhlichkeit“ gemeint ist; es deutet vielmehr auf den besonnenen Genuss des Lebens, die harmonische Stimmung, die auch im Entsagen „heiter“ bleibt (vgl. 29, 229); eine „heitere Entsagung“ zu üben, ist eigentlich das Thema der Wanderjahre, und gerade in diesem Werke begegnet man dem „heiter“ zum Überdruss in allen denkbaren Verwendungen (vgl. unten S. 144).

Der prägnante Gebrauch von „heiter“ äussert sich in verschiedener Weise; in Charakterschilderungen ist es oft reines Epitheton ornans, wo wir heute etwa „nett“ gebrauchen; so z. B. wenn DW. 22, 52 die Mitglieder des Schönkopfschen Mittagstisches als „gesittete, heitere und freundliche Menschen“ bezeichnet werden oder wenn einmal von „einem heiteren, jungen Chemiker“ die Rede ist (An Schultz S. 255); häufig aber kündigt die Stellung eine bestimmte Prägnanz an, wie in folgenden Fällen: „Kreissteuereinnehmer Weisse, in seinen besten Jahren, heiter, freundlich und zuvorkommend...“ DW. 21, 105; „Sonst hielten wir Dürern für einen ernsten Künstler... Wir glaubten ihn ohne Anmut und wenig fähig, in eine heitere, poetische Stimmung überzugehen“ 28, 819. (Die Antithese „ernst—heiter“ auf ästhetischem Gebiete ist typisch und liesse sich im Sinne Goethes wohl am besten umschreiben als: „stoffartig — durch die Form gelöst“; auch die Gegensätze: modern — antik, germanisch — griechisch, liessen sich zur Erklärung heranziehen.) (Gotter) „Sein Sinn war zart, klar und heiter“. DW. 22, 83. (Blumenbach) „der heitere, umsichtige, kenntnisreiche Mann“ Ann. 1040; über denselben: „seine Gegenwart verlieh den heitersten

Unterricht“ Ann. 336. Diese letztere Verwendung = „klar, leicht fasslich“, die auch bei anderen Schriftstellern vorkommt, ist bei Goethe besonders beliebt; vgl. Spr. 824. „Lehrbücher sollen anlockend sein; das werden sie nur, wenn sie die heiterste, zugänglichste Seite des Wissens ... darbieten.“ Ebenso sind Stellen zu erklären wie: „der Text begleitet heiter und kenntnisreich die bildlichen Darstellungen“ 29, 180; „Leider ist Vossens Prosodie ... zu einem heiteren Selbstunterricht nicht geeignet.“ W. IV, 19, 87. Das bekannte Bild, in dem Goethe die Newtonsche Farbentheorie mit einer alten Burg vergleicht, wird eingeführt als „ein heiteres Gleichnis, um jenen ernsteren Stoff vorzubereiten.“ 35, 75. Die Faustübersetzung von Lemorquant wird „sehr heiter und glücklich“ genannt, an Cotta Str. Br. I, 126.

Nicht selten entspricht „heiter“ dem heutigen „freundlich“, wie in der häufigen Anwendung auf die Lage eines Ortes, z. B. „ein heiterer Flecken“ 18, 283, „ein heiteres Zimmer“ 26, 97, eine „heitere Wendeltreppe“ 21, 89. Der Vorgang ist natürlich der, dass die Wirkung auf die Person als Eigenschaft des Gegenstandes aufgefasst wird. Auffällig wirkt das Verb „erheitern“ in gleicher Verwendung: „Das heiter auch von aussen hergestellte Bibliothekgebäude rief den Wunsch hervor, gleicherweise die nächste .... Umgebung gereinigt und erheitert zu sehen,“ Ann. 973. Ähnlich Erheiterung: „Der Begräbnisplatz, zu dessen Verzierung und Erheiterung der Architekt manchen glücklichen Vorschlag that.“ 15, 136. Eigentümliche Verbindungen sind: eine „heftige Heiterkeit“ Ann. 460 (bei F. A. Wolfs Anwesenheit, etwa = lebhafte, aber freundschaftliche Dispute); „gründliche Heiterkeit“ Ann. 426 (bei Inspektion wissensch. Anstalten, = erfreuliche Resultate gründlicher Arbeit). — In solchen Fällen tritt die bei Goethe stark entwickelte Neigung zum

Oxymoron und zur Verschränkung der Begriffe hervor, die sich im poetischen Altersstil am meisten geltend macht. Aus diesem Gesichtspunkte erklären sich auch Wendungen wie: „Wir gelangten nach Hardenberg ... in ernstheiterer Umgebung von Fichtenwäldern und Feldbau ...“ Ann. 1117 IIh. „Es war ... bei dem Abscheiden Miedings, ... dass in ernster Heiterkeit der schönen Freundin gedacht wurde“ (Korona Schröter) Ann. 303; „ich schrieb den „Sammler“, um manches Nachdenken und Bedenken in die heitere, freie Welt einzuführen.“ Ann. 188. Gräfin Agnes zu Stolberg „wirkte nicht aus sittlichem, verständigem, genialem, sondern aus frei-heiterem, persönlich-harmonischem Übergewicht.“ Ann. 1030h. Zur Erklärung dieser Stileigentümlichkeit Goethes vgl. Knauths vortreffliche Analyse (Von Goethes Sprache und Stil im Alter, S. 33ff.), sowie hinsichtlich der Oxymora den glücklichen Hinweis (S. 35, Anm. 3) auf eine Äusserung in den Wanderj. aus dem Munde Wilhelms: „Kurzgefasste Sprüche jeder Art weiss ich zu ehren, besonders wenn sie mich anregen, das Entgegengesetzte zu überschauen und in Übereinstimmung zu bringen.“ 18, 86.

Es ist für die Bedeutungsgeschichte des Wortes „heiter“ nicht ohne Interesse, dass es heute generell auch eine ironische Färbung angenommen hat; dieser Vorgang muss jedoch jüngeren Datums sein, denn Goethe hätte sonst schwerlich einen Satz, wie den folgenden, anstandslos diktiert und passieren lassen: „Erfreuliches begegnete dem fürstlichen Hause, dass dem Herzog Bernhard ein Sohn geboren war, ein Ereignis, das allgemeine Heiterkeit verbreitete.“ Ann. 981. Die Verschiebung der Vorstellungen durch den Bedeutungswandel wirkt hier ebenso schlagend wie humoristisch.

Ein anderes stehendes Beiwort ist „würdig“, das gern Personen beigefügt wird, die sich durch Alter, Ge-

setztheit oder Ansehen auszeichnen. Es giebt wohl kaum einen unter den näheren Bekannten Goethes, der nicht irgendwo mit dem Prädikat behaftet aufträte, Schiller nicht ausgeschlossen (der „würdige Freund“ 29, 701). Wie farblos das Wort unter Umständen ist, zeigt die Verwendung z. B. in den Noten zum Divan, wo hintereinander drei Gelehrte (Eichhorn, Diez, Hammer), eingeführt werden mit der Wendung: „dieser würdige Mann“ (4, 350; 351; 356). Dieser stereotype Gebrauch hindert natürlich nicht eine prägnante Verwendung, wie z. B. in der Charakteristik Lilis vor und nach der Verlobung: „War die Geliebte mir bisher schön, anmutig, anziehend vorgekommen, so erschien sie mir nun als würdig und bedeutend.“ DW. 23, 38. Eine stehende Verbindung ist: „der würdige Greis“; ein typisches Verhältnis wird ausgesprochen, wenn unter den Bildungsfaktoren, die „ein heiterer, billiger Deutscher“ zur Wahl hat, auch „eine würdige Philosophie“ genannt ist neben einem „artigen Roman“, einer „glücklichen Erzählung“, einem „reinen Aufsatz“ (etwa = objektiv, s. unten), Litterar. Sansculottismus, 29, 241. Der Aufsatz stammt aus dem Jahre 1795, und beweist, wie weit die Ansätze zur Typik des Altersstils zurückgehen.

Noch farbloser sind die stereotypen Beiworte: gut, wert, wacker, schätzbar, schätzenswert; häufig ist die Verbindung: „schätzbare Bemühungen“. „Wacker“ hat oft den Nebensinn des Gutgemeinten, aber formell Ungelenken, wie z. B. Spr. 726: „Das trocken-Naive, das steif-Wackere, das ängstlich-Rechtliche“ der älteren deutschen Kunst. Im allgemeinen liegt aber die individuelle Verwendung in der Manier Goethes, jeder Substanz möglichst ein Attribut beizugeben, jedem Objekte seinen Wertungsexponenten in fast pedantischer Weise an die Stirn zu setzen. Es trägt viel zu der scheinbaren Zopfigkeit des Stils bei, wenn jeder Person ein nichtssagendes „der

werte, gute, liebe, treffliche, wackere, geschätzte“ u. s. w. vorgesetzt wird. Man muss diesen formelhaften Zug Goethes, der mit dem Alter immer mehr zunahm, in Anrechnung bringen, um Anreden an intime Freunde, wie „mein Wertester, mein Bester,“ u. a., die uns heute geradezu kalt und ironisch klingen, nicht misszuverstehen. Es hat allerdings immer befremdlich gewirkt, dass auch Freunde wie Schiller, Zelter, Boisserée u. a. verhältnismässig selten mit einem vollen, herzlichen Freundestitel angeredet werden, und wenn man den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller z. B. vergleicht mit dem zwischen Wagner und Liszt, so meint man aus den Sälen stiller Antike in die des glühendsten Impressionismus zu treten. Wollte man nach äusseren Anzeichen urteilen, so stände unter den Freunden Goethes Graf Reinhard an erster Stelle, denn die Anreden: „mein lieber, verehrter Freund“, „teuerster Mann“ u. a. sind hier mehr als in irgend einem anderen Briefwechsel die Regel, den mit Zelter nicht ausgenommen.

---

Die Terminologie der negativen Gruppe lässt sich am leichtesten in folgender Gedankenreihe überblicken. Wenn der „komplette“ Mensch sich seine Tüchtigkeit erwirbt durch harmonische Entfaltung der in ihm liegenden Kräfte, und alles, was über seine Grenzen hinausgeht, abweist, so ist es für den „problematischen“ Menschen charakteristisch, dass er dieses „unerlässlich geforderte Ebenmass“ nicht besitzt, für die „Grenzen seiner Fähigkeiten“ kein Gefühl hat und dass sein Wollen und Können daher nicht „proportioniert“ sind. Statt die in ihm liegenden Kräfte zu kultivieren, wirft er sich auf Gebiete, die ihm nicht „gemäss“ sind; so entsteht das „falsche Streben“, die „falsche Tendenz“. Statt sich auf sein Können zu be-

gnügen, und die „Bedingungen“ seiner Existenz anzuerkennen, bethätigt er ein „Streben ins Unbedingte“, stellt „Forderungen“ an sich, „transcendiert“. Dieses „Fordern“ und „Transcendieren“ geschieht nicht wie die „gemässe“ Entwickelung in einer „reinen, stufenweisen Folge“, sondern „leidenschaftlich“ oder „frech“. Das Ergebnis des falschen, leidenschaftlichen Strebens ins Unbedingte ist, dass der Mensch auf keinem Gebiete etwas „Ganzes, Tüchtiges“ leistet, sondern als ein „Halber“ verkümmert, mit „Halbwahrheiten“ sich begnügt, dass er „beschränkt“ und „unzulänglich“ bleibt.

Wer sich in Goethes Ethik vertieft, wird diesem Gedankengang zwar nicht in logischer Verkettung, aber aphoristisch zerstreut in den verschiedensten Schriften und Epochen seines Lebens begegnen. Den Schlüssel zu dem ganzen Gebäude der Goetheschen Lebensweisheit bietet das Studium von Goethes eigener innerer Entwickelung, wie sie sich z. B. im Wilh. Meister symbolisch wiederspiegelt, und man wird hier viele Ausdrücke bereits angewendet finden. Damit ist der Zeitpunkt a quo gegeben, der sich in einzelnen Fällen bis zur italienischen Reise zurückverlegen lässt, während die Terminologie erst durch die theoretische Diskussion mit Schiller sich befestigte und seitdem bis zu Ende beibehalten wird. Die beste und bündigste Formulierung des ganzen Vorstellungskreises dürfte wiederum die oft citierte 18. Maxime bieten (19, 23), die durch die 17. und 127. ergänzt wird. Hier finden sich die Ausdrücke „inkomplett“ resp. „komplett“ und in Spr. 127 der Ausdruck „problematisch“, der seitdem durch Spielhagens Roman eine litterarische Berühmtheit erlangt hat. Die Entstehung des Ausdruckes kann erst in die letzte Epoche fallen, da man ihn sonst wohl mit Sicherheit im W. Meister antreffen würde, oder wenigstens im Briefwechsel mit Schiller. Denn wie hier theoretisch,

so wird dort in dichterischer Gestaltung das Thema des „problematischen Menschen“ abgehandelt. Aus der Thatsache, dass Goethe — W. Meister selbst das problemamatische Stadium durchlaufen, und dass Geist von Geist erkannt wird, erklärt sich Goethes Aussage in Spr. 224: „Leichtsinnige, leidenschaftliche Begünstigung problematischer Talente war ein Fehler meiner früheren Jahre, den ich niemals ganz ablegen konnte.“ Den treffendsten Kommentar zu dieser Konfession liefert seine eigene Beschreibung jener romantischen Episode aus der Harzreise 1777, des Besuches bei Professor Plessing, einem Werther-Kranken und einer problematischen Natur (vgl. Camp. i. Fr. 25, 139—152). Andere Typen dieser Gattung sind: Bürger (Spr. 75), Bettina (Gespr. 5, 141), Lenz („seltsam, indefinibel“ Anm. 6g; „whimsical“ 22, 47), Kleist (Ann. 633).

Der Ausdruck „unbedingtes Streben“ dürfte im Wilh. Meister zum erstenmal im Maximengewand erscheinen: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt.“ 17, 518. Seitdem kehren die Verbindungen: „unbedingt wirken“, „unbedingtes Wollen“, „Streben ins Unbedingte“ regelmässig wieder. In der oben (S. 31) citierten Betrachtung über das Wesen der Erziehung, die eigentlich von dem Nutzen oder Schaden der Romanlektüre ausgeht, fährt Goethe fort: „Der Roman stellt das Unbedingte als das Interessanteste vor, gerade das grenzenlose Streben, was uns aus der menschlichen Gesellschaft, was uns aus der Welt treibt: unbedingte Leidenschaft, für die dann bei unübersteiglichen Hindernissen nur Befriedigung im Verzweifeln bleibt, Ruhe nur im Tode.“ 29, 381. Auf das eigentliche Grundprinzip führt aber folgender Satz: „Es ist Eigenschaft der Imagination, wenn sie sich ins Ferne und ins Vergangene begiebt, dass sie das Unbedingte for-

dert, welches dann meist durch die Wirklichkeit unangenehm beschränkt wird.“ 28, 608 f. Man sieht, wie wunderbar die Gedankenfäden ineinander laufen, wenn man sich an die ewige Forderung Goethes erinnert, in der Gegenwart und Wirklichkeit zu leben, um „Bedingung früh zu erfahren“ wie es Spr. 654 heisst. Das Gesetz der Beschränkung erscheint hier abermals als notwendiger Ausfluss des organischen Grundprinzips, denn wo Leben, ist Gegenwart, Wirklichkeit, und wo Wirklichkeit, ist Beschränkung. Die Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Phantasie als bedingte und unbedingte Sphären, kehrt übrigens in verschiedenen Einkleidungen wieder. Das wichtige Gespräch z. B., welches Goethe an seinem Geburtstage 1808 mit Riemer über das Antike und Modern-Romantische führte (Gespr. 2, 216 ff.), ruht auf dem Gegensatz des Bedingten und Unbedingten; vgl. die Stellen: „Das Antike ist noch bedingt, das Moderne willkürlich.“ „Die sogenannte romantische Poesie zieht besonders unsere jungen Leute an, weil sie der Willkür, der Sinnlichkeit, dem Hange nach Ungebundenheit, kurz der Neigung der Jugend schmeichelt.“ Dass die Jugend die typische Epoche des unbedingten Strebens ist, wird ebenfalls wiederholt ausgesprochen; so schreibt Goethe an Boisserée: „man wird gewohnt, mancherlei zu leiden, und ist nicht so ungeduldig wie in der Jugend, wo man sich einbildete, eine unbeschränkte und unbedingte Existenz erreichen zu können.“ II, 214. Die Jugendepoche der deutschen Litteratur 1772—73 wird daher charakterisiert: „Ein unbedingtes Bestreben, alle Begrenzungen zu durchbrechen, ist bemerkbar.“ Ann. 5.

Ein besonders interessantes Licht fällt auf den vorliegenden Terminus in einer wertvollen Digression über das Wesen des Despotismus in dem Aufsatz „Pietro della Valle“ 4, 341. Hier wird Despotismus geradezu definiert

als „unbedingte Regierung“, „Strudel unbedingten Wollens“, im Gegensatz zu „gemässigten, bedingten Regierungen“, und der Despot als „unbedingt Wollender“. Man kann hier die Wirkung der individuellen Prägnanz beobachten, denn die bekannte Wendung „unumschränkte Herrschaft“ geht ursprünglich von der gleichen sinnlichen Anschauung aus, aber sie ist jetzt ganz verblasst, während sie bei Goethe mit verjüngter Frische wirkt. Wichtig für das Verständnis von Goethes Ansichten über Regierungsform und Volksfreiheit ist Spruch 592: „Es ist nichts trauriger anzusehen als das unvermittelte Streben ins Unbedingte in dieser durchaus bedingten Welt; es erscheint im Jahre 1830 vielleicht ungehöriger als je.“ 19, 125. Hier ist also unter dem „unbedingt Strebenden“ nicht der einzelne Despot, sondern die grosse Menge gemeint, und diese Auffassung, dass die Despotie im Grunde in jeder Regierungsform irgendwo verborgen sei, kehrt wiederholt bei Goethe wieder. Am klarsten ist sie ausgesprochen und auf das beliebte Gesetz der Polarität zurückgeführt, in dem „Nachtrag“ zu dem Aufsatz „Despotie“, Noten z. Divan 4, 279; „überhaupt pflegt man bei Beurteilung der verschiedenen Regierungsformen nicht genug zu beachten, dass in allen, wie sie auch heissen, Freiheit und Knechtschaft zugleich polarisch existieren. Steht die Gewalt bei Einem, so ist die Menge unterwürfig; ist die Gewalt bei der Menge, so steht der Einzelne im Nachteil.“ Ganz entsprechend werden die beiden extremen Formen in kausalen Zusammenhang gebracht, Gespr. 2, 239: „Der reine, wahre Despotismus entwickelt sich aus dem Freiheitssinne; ja er ist selbst der Freiheitssinn mit dem Gelingen. Der Freiheitssinn strebt ins Unbedingte, er will herrschen, ohne dass er's immer im stande ist und werden kann. Nun kommt bei einem das Gelingen hinzu, und so ist der Despot fertig.“ (1809.) Solche Betrach-

tungen mussten Goethe allerdings nahe liegen zu einer Zeit, wo er in der Erscheinung Napoleons die Evolution des Despoten aus dem unbedingt strebenden Freiheitssinn in Praxis selbst erlebte.

Bemerkenswert ist, dass Goethe gelegentlich den philosophischen Terminus „absolut“ für sein „unbedingt“ substituiert, wie z. B. im Schema zur Forts. der „Nat. Tochter“ 10, 112. „Aufgelöste Bande der letzten Form. Die Masse wird absolut.“ Es ist hier das gleiche „unbedingte Streben“ wie in Spr. 592. In einem Briefe an Schultz bezeichnet er die Wirklichkeit, „die äussere sinnliche Anregung“ als notwendiges Lebenselement, „damit ich mich nicht ins Abstrakte, oder wohl gar Absolute verliere.“ Briefw. S. 282. Die Substitution erscheint als Wortspiel in dem Epigramm „Den Absolutisten“, das gegen Fichtes Lehre vom absoluten Ich gerichtet ist. 2, 270:

„Wir streben nach dem Absoluten
Als nach dem allerhöchsten Guten.“
Ich stell' es einem Jeden frei;
Doch merkt ich mir vor andern Dingen:
Wie unbedingt, uns zu bedingen,
Die absolute Liebe sei.

Indem wir zu dem Hauptwerk über die Lehre von der Beschränkung, der „Odyssee der Bildung“, wie Hettner den Wilh. Meister nennt, zurückkehren, so begegnet hier 17, 515 zum erstenmal der Ausdruck „falsche Richtung“, der seitdem (1796) ein stehender Terminus wird. Er spielt besonders in den Jahren des Gedankenaustausches mit Schiller (1796—1800) eine wichtige Rolle, wo auch immer das Thema der künstlerischen Normen und Fehlgriffe, des Dilettantismus, der Erziehungsgrundsätze u. s. w. zur Sprache kommt. Was den Ursprung des Ausdruckes anlangt, so könnte man, ähnlich wie bei kom-

plett, an Entlehnung aus der botanischen Terminologie denken. Die falsche Bildungstendenz würde dem falschen Triebe im Wachstum des Baumes entsprechen, d. h. einem solchen, der dem Stamme Lebenskraft entzieht, ohne zur harmonischen Entwickelung und Fruchtbildung beizutragen. Wie es sich auch damit verhalten mag, so ist es höchst wahrscheinlich, dass die Übertragung auf das geistige Wachstum und insbesondere künstlerische Streben zuerst in den kunsttheoretischen Gesprächen erfolgte, die Goethe und Moritz in Rom miteinander pflogen. Die ganze Theorie des falschen Bildungstriebes findet sich zuerst in Moritz' Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen", 1788, unter Anwendung der betreffenden Terminologie dargestellt (vgl. Goethes Auszüge 24, 489 ff., besonders S. 494); wieviel daran Goethes Eigentum ist, lässt sich nicht feststellen, doch bezeugt Goethe wiederholt, dass die Schrift aus ihren Unterhaltungen hervorgegangen und somit ihr gemeinsames Eigentum sei (vgl. 24, 489; 34, 94; an Riemer 19. Aug. 1829, Br. S. 231). Da indess auch der 4. Teil von Moritz' Roman „Anton Reiser" das Thema des „falschen Kunsttriebes" behandelt, scheint es, dass der Terminus zuerst von ihm geprägt wurde. Die Entlehnung seitens Goethe wäre dann ein Analogon zu der Übernahme des Wortes „Mittelpunkt"; dass dieser Ausdruck von Moritz bereits angewandt wurde im ästhetisch-technischen Sinne, ehe Goethe ihn noch kannte, hat R. Meyer a. a. O.. S. 9 nachgewiesen. Allerdings füllt Goethe das Wort mit neuem Inhalt und „falsch" gewinnt ebenfalls unter seinen Händen eine höchst vielseitige Prägnanz.

Obwohl der Begriff Goethe seit 1788 bekannt war, beginnt die praktische Verwertung erst einige Jahre später, um zur Zeit des Verkehrs mit Schiller ein vielerörterter Gesichtspunkt zu werden. Die Idee des falschen Bil-

dungstriebes ist das Hauptthema der Lehrjahre, wie noch viele Jahre später betont wird, in dem Teil der Annalen, der 1825 entstanden ist: „Die Anfänge Wilh. Meisters ... entsprangen aus einem dunklen Vorgefühl der grossen Wahrheit, dass der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist...; er kann mit sich nicht ins Klare kommen und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne dass er weiss, wie es zugeht. Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus u. s. w. genannt hat.“ Ann. 12. Dass Goethe selber das gleiche Stadium durchzumachen hatte, bekennt und beklagt er oft, am ernstesten in dem 1797 geschriebenen „Selbstporträt“ G.-J. 16, 20. Er geht hier aus von dem poetischen Bildungstrieb als „Mittelpunkt und Base seiner Existenz“. „Da dieser Trieb rastlos ist, so muss er, um sich nicht stofflos selbst zu verzehren, sich nach aussen wenden...; daher die vielen falschen Tendenzen zur bildenden Kunst, zu der er kein Organ, zum thätigen Leben, wozu er keine Biegsamkeit, zu den Wissenschaften, wozu er nicht genug Beharrlichkeit hat.“ Nur eine überstrenge Selbstkritik konnte in den beiden letzten Richtungen falsche Triebe sehen; dagegen hatte Goethe Veranlassung, seine Neigung zur bildenden Kunst unter diesem Gesichtspunkte zu verurteilen, was auch zu verschiedenen Zeiten geschehen ist. In der „Konfession des Verfassers“, in der Gesch. der Farbenlehre gesteht Goethe: „ich fühlte... (zu der bildenden Kunst), wozu ich eigentlich keine Anlage hatte, einen weit grösseren Trieb, als zu demjenigen, was mir von Natur leicht und bequem war. So gewiss ist es, dass die falschen Tendenzen den Menschen öfters mit grösserer Leidenschaft entzünden als die wahrhaften, und dass er demjenigen weit eifriger nachstrebt, was ihm misslingen muss, als was ihm gelingen könnte.“ 36, 410. Das gleiche Bekenntnis

macht er gegenüber Eckermann 1825: „Meine praktische Tendenz zur bildenden Kunst war eigentlich eine falsche, denn ich hatte keine Naturanlage dazu, und konnte sich also dergleichen nicht aus mir entwickeln.“ (20. April 1825; fehlt in Biedermanns Sammlung!) Im Briefwechsel mit Schiller begegnet der Ausdruck in jener Zeit mehrfach z. B. in dem Briefe vom 7. April 1798: „Es scheint, dass die meisten Naturen die kleine Person der idealischen Ingredienzien durch ein falsches Streben gar bald aufzehren und dann durch ihre eigene Schwere wieder zur Erde zurückkehren.“ An anderer Stelle (25. Juli 1798) ist von dem „falschen Streben“ die Rede, „die Angelegenheiten der bildenden Kunst poetisch zu behandeln.“ Eine Ergänzung des Bekenntnisses im „Selbstporträt“ bietet der Satz: „Wenn man nicht so viele falsche Tendenzen gehabt hätte, und noch hätte, mit halbem Bewusstsein...“ W. IV, 17, 194.

In der ersten Hälfte des Jahres 1799 wurde das Thema des Dilettantismus besonders eifrig zwischen den Freunden verhandelt und hierbei musste auch eine der Hauptursachen desselben, die falsche Tendenz, zur Sprache kommen. Es ist die theoretische Erörterung der gleichen Kernfragen, die in den Lehrjahren bereits in dichterischer Form zum Austrag gelangt waren. (Vgl. R. Meyers Aufsatz: „Wilh. Meisters Lehrjahre und der Kampf gegen den Dilettantismus,“ Euphorion II, 529 ff.) In dem Schema über den Dilettantismus, das als fragmentarisches Resultat dieser Erörterungen überliefert ist, wird an einer Stelle unterschieden zwischen geborenen Künstlern, die „durch Umstände gehindert wurden, sich auszubilden“ („Sie sind eine seltene Erscheinung“), und manchen Dilettanten, die sich einbilden, dergleichen zu sein. „Bei ihnen ist aber nur eine falsche Richtung, welche mit aller Mühe zu nichts gelangt.“ 28, 166. — Um die gleiche Zeit beschäftigt Goethe die Sorge um die Erziehung seines Sohnes

August, worüber er sich an Knebel, 17. Sept. 1799, ganz im Sinne der Lehrjahre auslässt: „Meine einzige Sorge ist bloss, das zu kultivieren, was wirklich in ihm liegt und alles was er lernt, ihn gründlich erlernen zu lassen. Unsere gewöhnliche Erziehung jagt die Kinder ohne Not nach so viel Seiten hin und ist schuld an so viel falschen Richtungen, die wir an Erwachsenen bemerken.“ I, 219. Die Folgen solcher falschen Unterweisung kennzeichnet Goethe sehr scharf in einem Briefe an Hegel vom 7. Okt. 1820: „Die guten Köpfe sind auch übel daran, denn indem sie falsche Methoden gewahren, in die man sie von Jugend auf verstrickte, ziehen sie sich auf sich selbst zurück, werden abstrus oder transcendieren.“ Str.Br. I, 241. Von anderen Belegen möge noch ein Ausspruch aus dem Jahre 1831 citiert werden, den Müller überliefert, bei Gelegenheit von Klingers Tod: „Es ist gut, dass Klinger nicht wieder nach Deutschland kam. Der Wunsch danach war eine falsche Tendenz.“ Gespr. 8, 73. Ferner im Briefwechsel mit Zelter II, 223; IV, 135 u. s. w.

Von ganz anderer Seite beleuchtet Goethe das gleiche Problem einmal in einem Briefe an Eichstädt: „Bei strenger Prüfung meines eigenen und fremden Ganges in Leben und Kunst fand ich oft, dass das, was man mit Recht ein falsches Streben nennen kann, für das Individuum ein ganz unentbehrlicher Umweg zum Ziele sei. Jede Rückkehr vom Irrtum bildet mächtig den Menschen im einzelnen und ganzen aus, so dass man wohl begreifen kann, wie dem Herzensforscher ein reuiger Sünder lieber sein kann, als neunundneunzig Gerechte.“ 15. Sept. 1804. W. IV, 17, 198. Es ist die Weisheit der Lehrjahre, die in diesen schönen Sätzen zusammengefasst wird, denn auch dort erhält das gesunde Wachstum durch das Abschneiden der falschen Tendenzen neue Triebkraft, und der überwundene Irrtum wird zum fördernden Erlebnis.

Eine spezifische Färbung hat „falsch“ bei Goethe erhalten mit Bezug auf jene „altertümelnde, christelnde“ Kunstströmung, die Goethe seit dem Erscheinen der„Phantasieen eines Klosterbruders“ 1797 mit wachsendem Misstrauen verfolgte, um endlich durch den Mund H. Meyers und dessen Aufsatz: „Neudeutsch-religiös-patriotische Kunst“ 1817 seinen ganzen Zorn auszuschütten. Aus mehreren Gründen sah Goethe in dieser Richtung etwas „falsches“: einesteils weil sie nach seiner Auffassung den Mangel an wirklichem künstlerischem Können zu verdecken suchte durch Vorschieben von bestimmten Endzwecken, wie denen der Religion und des Patriotismus, um durch diese Agentien an die „Menge“ zu appellieren. Aber bereits im „Schema des Dilettantismus“ wird eins der Kennzeichen des Dilettanten darin erblickt, dass er „die Kunst mit dem Stoff verwechselt“ 28, 169, und das Überwiegen des „stoffartigen“ Interesses war für Goethe immer gleichbedeutend mit einem Verfall der Kunst oder mit dem Unverständnis der „Menge“ (vgl. An Knebel II, 120; Boiss. II, 139, wo die „frömmelnde Unkunst“ eine „Seuche“ genannt wird; DW. 22, 132; 134, über die stoffartige Wirkung des Werther; das Wort „stoffartig“, das etwa dem heutigen „tendenziös“ entspricht, ist eine typische Bezeichnung bei Goethe, im Gegensatz zu dem „reinen Ausdruck“, z. B. Kn. 2, 120; Z. 2, 67 u. ö.). Andererseits war für Goethe an dieser Richtung der Mangel an Gegenwart, das sehnsüchtige Verlangen nach Vergangenheit oder Zukunft, ein Zeichen von Unproduktivität und innerer Schwäche; anstatt die „Bedingungen“ der Wirklichkeit anzuerkennen, ergab man sich dem Umherschweifen in den schrankenlosen Gefilden der Einbildungskraft, dem „Streben ins Unbedingte“. Er konnte daher kein gesundes, tüchtiges Wachstum, weder in dem „Nazarenertum“ noch in der Neuromantik sehen, sondern nur einen

„kränkelnden Kunsttrieb“ 29, 246. Von diesem Standpunkte aus begreifen sich eine Reihe Aussprüche mit Bezug auf das „klosterbruderisierende, sterubaldisierende Unwesen“ (28, 871), wie die kräftige Auslassung an Zelter über den „seichten Dilettantismus der Zeit, der in Altertümelei und Vaterländelei einen falschen Grund, in Frömmelei ein schwächendes Element sucht...“ III, 330. In den Annalen wird dieser Richtung öfters gedacht, als „seltsamer falscher Bestrebungen im lieben Vaterlande,“ Ann. 304, als eines „durchaus falschen Transcendierens.“ Ann: 1033. In einem Briefe an Tieck vom 21. Jan. 1824 heisst es über die „frömmelnde Fahne, welche die Schwachen ... sektenartig in Schutz nimmt“: „Schade ist es dabei ..., dass so manche löbliche Fähigkeit und Fertigkeit auf diesem falschen Wege wohl erst gewisse Vorteile, später aber grossen Nachteil empfindet...“ Goethe und die Romantik I, 304 (Schr. d. G.-Gesellschaft, Bd. 13).

---

Wenn das Streben ins Unbedingte auf der einen Seite zu falschen Tendenzen führt, so stellt es sich andererseits dar als ein forciertes Hinausstreben über die Fähigkeiten, die sich sonst mit natürlicher Gesetzmässigkeit entfalten würden, oder positiv gewendet als eine Mehrforderung an sich selbst. Es ist wichtig, den Terminus „Forderung“ als ein „Mehr- oder Zuvielfordern“ zu interpretieren, dessen Erfüllung zunächst nicht im Bereiche der natürlichen Kräfte liegt, oder im Falle des Forcierens das im Spr. 18 „unerlässlich geforderte Ebenmass“ zerstört. Diese prägnante Bedeutung ist zu scheiden von der generellen, die Goethe natürlich ebenfalls geläufig ist. In vielen Fällen ist die individuelle Schattierung nicht sehr intensiv, so dass auch die generelle Bedeutung zur Erklärung ausreicht; auch dann fällt das Wort auf, da heute

meist „Anforderung“ dafür gesetzt würde, wie in folgenden Belegen: „Wir sind überzeugt, ... dass die Forderungen eines jeden an sich selbst strenger sind als die verworrenen Prätensionen eines Thersiten, ...“ 29, 238. „Eine kältere Nachkommenschaft ... stellt Forderungen auf, die ihr gar nicht eingefallen wären, hätten Jene (die Meister und Lehrer) nicht so viel geleistet, von denen man nun noch mehr fordert.“ 28, 226. „Gegen die grossen ... Forderungen der Chromatik fühlte ich mehr und mehr meine Unzulänglichkeit.“ Ann. 69. Gerade im letzten Beispiel tritt die Prägnanz von Forderung = Anforderung hervor; aber in allen solchen Fällen liegt kein „unbedingtes Fordern“ zu Grunde. Diese Wandlung wird angebahnt durch Verwendungen wie die folgende: „Warum sind wir Neuern doch so zerstreut, warum gereizt zu Forderungen, die wir nicht erreichen noch erfüllen können!“ It. R. 24, 254 (April 1787). Dass also der Begriff selbst schon früh in Goethe entwickelt war, wenn er auch erst später seinen typischen Ausdruck fand, geht aus diesem Belege hervor und begreift sich von selbst, da die Klage über die unbegrenzten Forderungen, die das Individuum an sich stellt, nur die negative Wendung des Sehnens nach harmonischer Entfaltung der Kräfte ist. Wie die Antike für Goethe das Ideal des gesunden Aufstrebens innerhalb der natürlichen Schranken ist, so leidet die Neuzeit unter dem schrankenlosen Transcendieren, unter unerschwinglichen Ansprüchen, die die Welt an den Einzelnen und der Einzelne an sich selbst stellt. So stehen Wollen und Können in einem unlösbaren Widerstreit, und das Unverhältnis der Kräfte äussert sich in den Erzeugnissen, denn, wie es Spr. 18 heisst: „wer wird wohl den Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart ... genug thun können?“

Auch diesen Fehler erkannte der grosse Weise deshalb, weil er selbst durch das Feuer hindurchgegangen

war: in der denkwürdigen litterarischen Epoche, die den vollendeten Typus „einer durchaus gesteigerten Gegenwart“ und ihrer Forderungen bildet, in der Goethe selbst mit einer Schar Gleichstrebender Forderungen an sich stellte. In der That scheint es nicht ausgeschlossen, dass Goethe während des erneuten Studiums der Sturm- und Drangperiode, bei Abfassung des betreffenden Teiles seiner Biographie, das Wesen jener Zeit sich durch einen bündigen, prägnanten Ausdruck zu veranschaulichen suchte; es liegt eine ausserordentliche Plastik und eine Art imperativischer Wucht in dem Wort „fordern“. Jedenfalls mag sich der Ausdruck damals (um 1813) befestigt haben, da er erst seitdem typisch wird. Zunächst erscheint er wiederholt in dem 3. Teil von DW., wo immer die Tendenzen der Sturm- und Drangzeit analysiert werden, wie z. B.: „die Erschütterung (die Werther hervorrief) war deswegen so gross, weil ein jeder mit seinen übertriebenen Forderungen, unbefriedigten Leidenschaften ... zum Ausbruch kam.“ 22, 134. „Die eigentliche geniale Epoche unserer Poesie brachte weniges hervor, was man in seiner Art korrekt nennen könnte; denn auch hier war die Zeit strömend, fordernd und thätig, aber nicht betrachtend und sich selbst genugthuend.“ 23, 50. Am wichtigsten ist folgende Stelle, in der das Wort fordern zur Definition der Epoche verwandt wird: „Die Epoche, in der wir lebten, kann man die fordernde nennen.“ 22, 197.

Wie das Wort in diesen Fällen eine historische Phase des „unbedingten Strebens“ bezeichnet, so wird es allgemein auf solche Verhältnisse angewendet, in denen das Gleichgewicht der Kräfte gestört scheint. Dahin gehört vor allem der Selbstmord, den Goethe einmal als das Resultat „übertriebener Forderungen an sich selbst“ bezeichnet. DW. 22, 128. Fast zu derselben Zeit, als Goethe diese Betrachtungen niederschrieb, ereignete sich der

Selbstmord von Zelters Sohn, und der herrliche Brief, in dem Goethe seinem Freunde Trost einzusprechen sucht, enthält auch eine Bemerkung, die sich ganz wie eine Variation der 18. Maxime liest: „Die meisten jungen Leute, die ein Verdienst in sich fühlen, fordern mehr von sich als billig. Dazu werden sie aber durch die gigantische Umgebung gedrängt und genötigt...“ II, 45 (1812). Auf einer anderen Modifikation jenes Urkonfliktes ruht das Faust-Problem und daraus erklärt sich ohne weiteres ein Paralipomenon: „Faust verfällt in seine Forderungen an sich selbst.“ W. 15. 2, 206. Insofern als für die Jugend das Streben ins Unbedingte typisch ist (s. oben S. 55), werden die Studenten der Universität einmal bezeichnet als „leidenschaftlich fordernde Jünglinge“. Ann. 29. Bezeichnend ist auch die Anwendung dieses Terminus auf die Stimmung der Revolution, wie in Spr. 593: „Vor der Revolution war alles Bestreben, nachher verwandelte sich alles in Forderung.“ In diesem Ausspruch ist einerseits die Antithese: „Bestreben—Forderung“ wichtig, da sie dem ersteren Worte die oben (S. 35) besprochene positive Geltung vindiciert, und andererseits erhält der Satz seine volle Bedeutung erst als Ergänzung des vorhergehenden Aphorismus 592, der bereits oben citiert wurde: „Es ist nichts trauriger anzusehen, als das unvermittelte Streben ins Unbedingte...“ Man ersieht daraus die Parallelisierung von „Forderung“ und „Streben ins Unbedingte“, während man für „Bestreben“ etwa „reines Bestreben“ zu setzen hätte, um unzweideutig zu lesen.

Eine andere Anwendung des Prinzips zeigt Spr. 145: „Wenn verständige, sinnige Personen im Alter die Wissenschaft gering schätzen, so kommt es nur daher, dass sie von ihr und von sich zu viel gefordert haben.“ Die leichtsinnige Überschätzung der eigenen Kräfte ruft infolge des Misslingens eine skeptische Unterschätzung des Ob-

jekts hervor; im ersteren Falle war das Ziel zu hoch gesteckt, im anderen zu niedrig, während das „Erreichbare“ beidemal verfehlt wurde. Der gleiche Gedanke erscheint in etwas verschiedener Wendung, als Warnung vor den Extremen der Selbstzufriedenheit und Selbstkritik, in einem Gespräch mit dem Musiker Lobe: „Wer mit seinen Produktionen stets zufrieden ist, wird nicht weit kommen. Allein man kann auch zu weit gehen und durch höhere Forderungen an sich, als man im Augenblick praktisch zu erfüllen die Kraft hat, den schaffenden Geist ängstlich machen und paralysieren.“ Gespr. 4, 29.

---

Der Ausdruck „transcendieren“ ist ohne Zweifel auf den bekannten philosophischen Terminus zurückzuführen, den Goethe gelegentlich für sein „unbedingtes Streben“ substituiert, ähnlich wie er sich „absolut“ in seinem eigenen Sinne auslegte (s. oben S. 57). In dieser Weise ist die Wendung „falsches Transcendieren“ Ann. 1033 aufzufassen, ebenso wie eine Äusserung in Spr. 270: „Es ist nun schon bald zwanzig Jahre, dass die Deutschen sämtlich transcendieren. Wenn sie es einmal gewahr werden, müssen sie sich wunderlich vorkommen.“ Schon Loeper hat in einer Note dazu bemerkt, dass sich der Satz nicht auf philosophische, sondern dichterische und künstlerische Bestrebungen bezieht, und die obige Stelle aus den Annalen zur Erläuterung herangezogen. Das Wort „transcendieren“ ist geradezu typisch zur Charakteristik der jung-romantischen Bewegung, wie eine Reihe weiterer Belege zeigen: „Alles ist jetzt ultra, alles transcendiert unaufhaltsam, im Denken wie im Thun.“ An Zelter IV, 43. „Die guten Köpfe sind auch übel daran, denn indem sie falsche Methoden gewahren, ... ziehen sie sich auf sich selbst zurück, werden abstrus oder transcendieren.“ An

Hegel, Str. Br. I, 241. (Vgl. oben S. 61, zur Sache.) „Geistreiche Autoren würden durch diese geringe Beengung (bühnenmässige Abfassung eines Theaterstückes) sich leise gewarnt fühlen; sie würden nicht, wie jetzo meist geschieht, ehe man's sich versieht, nach allen Seiten hin transcendieren." An Arnim, Goethe und die Romantik II, 150. Sehr fein wird unterschieden zwischen „transcendent" und „transcendentell", einer Neubildung, in einer Äusserung gegenüber Riemer: „Unsere Kunstrichter werden transcendent, da sie bloss das Transcendentelle wollen sollten; sie sprechen immer das aus, was sie verschweigen sollten ... Mir kommen sie vor wie die katholischen Priester, die überall das Messopfer bringen. Diese Art Ästhetik ist nicht produktiv; denn man kann nicht mehr darüber hinaus." Gespr. 2, 346. Der Sinn dieser Worte kann nur sein, dass die Ästhetik zwar über dem Erreichten ein implicite zu postulierendes Ideal nicht ausser Augen lassen darf, dass es aber verkehrt wäre, dieses Ideal fortwährend geräuschvoll zu verkündigen, und an jedem Kunstwerk über seine natürliche Begrenzung hinaus zu zerren und zu strecken, anstatt den individuellen Massstab anzuwenden. Goethe vertritt hier mit anderen Worten den historischen Gesichtspunkt gegenüber dem beschränkt-dogmatischen, obwohl er selbst allerdings in Praxis häufig genug nach dem einseitig-klassicistischen Dogma geurteilt hat.

Ganz vereinzelt hat „steigern" die Bedeutung von „transcendieren", während es für gewöhnlich ins Positive gewendet ist (vgl. oben S. 38). Ein Beleg der negativen Schattierung ist Spr.. 512: „Der Deutsche läuft keine grössere Gefahr, als sich mit und an seinen Nachbarn zu steigern; es ist vielleicht keine Nation geeigneter, sich aus sich selbst zu entwickeln..." Allerdings liegt auch hier das „transcendieren" weniger in dem Prozess der

Steigerung selbst, als in der falschen Art der Steigerung durch Nachahmung fremder Muster gegenüber der „gemässen“ Entwickelung auf organischem Wege. Deutlicher ist die negative Färbung in der oben S. 55 erwähnten längeren Betrachtung über das Antike und Moderne Gespr. 2, 216: „Das Romantische ist kein natürliches, ursprüngliches, sondern ein gemachtes, ein gesuchtes, gesteigertes, übertriebenes...“ Diese Äusserung schliesst sich den oben (unter „falsch“ und „transcendieren“) citierten, an und richtet sich gegen den „kränkelnden Kunsttrieb“ der Neuromantik. Ein Angehöriger der letzteren, Adam Müller, wird daher einmal „ein recht hübsches, aber falsch gesteigertes Talent“ genannt. An Zelter VI, 319. Auch das „steigern“ in der Wendung aus Spr. 18: „Forderungen einer durchaus gesteigerten Gegenwart“ hat einen pathologischen Nebensinn, denn unter der letzteren ist im Grunde jene Tagesströmung gemeint. Umgekehrt wird „transcendieren“ gelegentlich rein objektiv verwendet, ohne tadelnde Bedeutung, wie in Spr. 295: „Alle Mystik ist ein Transcendieren und ein Ablösen von irgend einem Gegenstande, den man hinter sich zu lassen glaubt...“

---

Das Wort „leidenschaftlich“ wird von Goethe in sehr eigenartiger und mannigfaltiger Weise gehandhabt. Im allgemeinen erklärt sich die Beliebtheit des Wortes wohl daraus, dass es sich bequem zur Charakteristik solcher Zustände darbietet, die sich unter dem Gesichtspunkte der Steigerung oder Intensität begreifen lassen. Man hat sich daran zu erinnern, eine wie bedeutende Rolle die Formel der Steigerung in der Denkweise Goethes spielt (s. oben S. 38) und es ist natürlich, dass die Tendenz, in allen Erscheinungen die aufsteigende oder abnehmende innere Triebkraft zu beobachten, darnach strebt, sich den leicht

anschmiegenden sprachlichen Ausdruck zu suchen. Man könnte soweit gehen und den ganzen Stil Goethes als ein beständiges Auf- und Abwogen, ein Heben und Senken, Begrenzen und Erweitern auffassen, als einen Organismus, dessen Oberfläche in stetig atmender Bewegung scheint, weil eine innewohnende lebendige Kraft in immerwährendem Gestaltungsdrange sich die Ebenbilder ihrer Ideen formt und mit starker Hand nach aussen treibt. Ein Geist, der dynamisch schafft und zerstört, bedarf auch dynamischer Werte, um das Anschwellen und Abnehmen der Materie zu kräftiger Anschauung zu bringen; eine solche Funktion übernimmt das Wort „leidenschaftlich", das in dieser Hinsicht als ein weiterer Ausdruck des Steigerungsprinzips gelten kann. Es mag als übertriebene Feinheit ausgelegt werden, aber ein empfängliches Ohr wird leicht herausfühlen, inwiefern die steigernde Funktion des Wortes sich in ihrer Wirkung der eines leichteren oder stärkeren Anschwellens vergleichen lässt. Man füge in Sätzen wie: „Die Sorge für ihre Tochter gab genugsame Beschäftigung" (18, 207); „Wohlwollen lag seinem Charakter zu Grunde" (Ann. 542); „nichts konnte mich aus meiner Einsamkeit hervorrufen" (20, 199), — zu den Substantiven: Sorge, Wohlwollen, Einsamkeit, das Attribut „leidenschaftlich", um den veränderten Charakter der Sätze und die Beseelung der Abstracta zu empfinden.

Die Verwendungsweise des Wortes bei Goethe erklärt sich zum Teil aus der interessanten Bedeutungsentwickelung (vgl. den betreff. Artikel im DWb.). Im heutigen Gebrauch bezeichnet es hauptsächlich ein Begehren (vgl. schon Kants Definition in der Anthropologie, Werke ed. Hartenstein 7, 571 ff.), das sich je nach dem Grade bis zu einem pathologischen Zustande steigern kann. Im vorigen Jahrhundert trat neben dieser Bedeutung noch die frühere hervor, wonach das Wort lediglich eine dauernde oder

vorübergehende Erhöhung des Gefühlslebens (ohne Begehren) ausdrückte. Der Bedeutungsreichtum von „Leidenschaft“ bei Goethe lässt sich am besten nach diesen beiden Bedeutungsphasen gliedern, und das individuelle Moment liegt in der jeweiligen Vertiefung des Inhalts. Zur blossen Steigerung ohne den Nebensinn des Begehrens ist das Wort in folgenden eigentümlichen Fällen verwendet:

„leidenschaftliche Lebensweise“ (von Byron), 29, 763.
„leidenschaftliche Rede“ (= gehobene Rede), 29, 251.
„leidenschaftliche Sorge“, 18, 207.
„leidenschaftliche Einsamkeit“ (= hartnäckiges Abschliessen), 20, 199.

(Die Naturbestimmung des Pferdes weiss der Mensch) „zu nützlichen und leidenschaftlichen Zwecken gar wohl zu gebrauchen“ 34, 166 (etwa = zu Zwecken des Sports). „Wie lebhaft ist die Dankbarkeit derjenigen, denen wir mit Ruhe über leidenschaftliche Verlegenheiten hinaushelfen!“ Wahlv. 15, 117 (Ein Beispiel der Kompression des Altersstils; der logische Ausdruck wäre: „Verlegenheiten, die die Leidenschaft hervorruft“).

In manchen Fällen entfernt sich die Bedeutung so weit von der einer Gefühlserhöhung, dass das Wort geradezu als Übersetzung von „intensiv“, „energisch“ erscheint, und eher eine Willensbethätigung als einen passiven Zustand ausdrückt. Beispiele:

„Ein leidenschaftliches Wohlwollen“ (von Gleim) Ann. 542.
„leidenschaftlich sein wollend“ 22, 155.
„Jeder wirkt leidenschaftlich, was er vermag“ 33, 79.
„unausgesetzte, leidenschaftl. durchgeführte Übung“ 29, 692.
„leidenschaftliche Verwegenheit“ (= kühn) 20, 92.

(Das Geschriebene) „sagt von dem Buche ... eigentlich

gar nichts, sondern es drückt nur den damaligen Zustand des Gemüts leidenschaftlich aus.“ An Niebuhr, 4. April 1827 (vgl. 29, 145). „Moritz ... bestärkte sich mit mir leidenschaftlich in diesen Gesinnungen“ (gegen Schiller, Heinse etc. 1788) 33, 92.

Der bisher behandelten Verwendung entspricht in der Aphorismenreihe über den Begriff der Leidenschaft (Spr. 422—425) die Definition in Spr. 422: „Die Leidenschaften sind Mängel oder Tugenden, nur gesteigerte.“ Zu der moderneren Bedeutung, die den Nebensinn des Begehrens einschliesst, leitet Spr. 424 hinüber: „Grosse Leidenschaften sind Krankheiten ohne Hoffnung.“ Wie Goethe, der grosse Herzenskündiger, zeitlebens die Rätsel der „Leidenschaft“, „unserer Krankheit schwer Geheimnis“ (2, 330) zu lösen und zu heilen trachtete, so bedurfte er immer wieder dieses Wortes, wo er eine krankhafte Steigerung des Gefühlslebens beobachtete, und die Häufigkeit des Ausdruckes fällt jedem aufmerksamen Leser auf (vgl. auch unten S. 117, unter „Neigung“). Er sah in der „Leidenschaft“ durchaus einen pathologischen Zustand, sowohl wenn sie als „Herzensirrung“ auftrat, wie als Verstandesirrung, hervorgerufen durch das Hineintragen von Gefühlswertungen in logische Verhältnisse. „Leidenschaft und Parteigeist“ (Spr. 784), der „leidenschaftlich-rhetorisch“ das Falsche ergreift (Spr. 894), gehen immer zusammen; als „das unterste Seelenvermögen“ wird sie anderswo definiert, „die an sich auch nicht irrt, aber (im Falle des Irrtums) die Vernunft übereilt.“ „Die Vernunft kann nicht irren, denn sie ist ja die oberste Einsicht“. (Riemer, Briefe S. 305.) Der Einfluss Spinozas lässt sich in diesen Sätzen deutlich erkennen.

Ein besonderes Interesse gewinnt das Wort, wenn es als Glied der Gedankenkette erscheint, die von dem Begriff des „unbedingten Strebens“ beherrscht wird. Denn

das „Transcendieren“ hat die Begleiterscheinung eines aufgeregten, trüben, unklaren Zustandes, veranlasst durch das Begehren ohne Befriedigung, und die Wertherstimmung wird daher wiederholt als „unbefriedigte Leidenschaften“ definiert (22, 127; 134). Mit der Auffassung der Leidenschaft als Trübung der Vernunft stimmt das Zusammenfügen von Leidenschaft und „beschränkt“ (letzteres im negativen Sinne) überein. „Ungetrübt von einer beschränkten Leidenschaft“, „rein und still wie die Luft“, fühlt sich Goethe, als er bei seinem ersten Besuch in der Heimat (1779) alle die alten Verhältnisse von Liebe und Freundschaft treu erhalten findet (An Frau v. Stein I, 187). Als Goethe 1810 zum erstenmal, halb gezwungen, von den altdeutschen Bestrebungen der Gebr. Boisserée Notiz nahm, war das Eis noch nicht geschmolzen, das Sulpiz ein Jahr später so tapfer aufzuthauen wusste. Goethe erkennt die Zeichnungen des Kölner Doms an, aber wenn er seinem Lobe hinzufügt: „Freilich gehört eine solche leidenschaftliche Beschränkung dazu, um etwas der Art hervorzubringen...“ (An Reinhard S. 81), — so beweist das bisher Gesagte, wie zweideutig das Lob durch diesen Ausdruck wird.

Eine merkwürdige Stelle aus den Wanderjahren möge hier noch angeschlossen werden: „Da wir uns nun alles dieses vergegenwärtigt, ... so wird kein beschränkter Trübsinn, keine leidenschaftliche Dunkelheit über uns walten.“ 18, 356. Die Erklärung ist dieselbe wie in der Verbindung „leidenschaftliche Verlegenheiten“ 15, 117 (s. oben S. 71), und die Auflösung wäre in diesem Falle: „dunkles, leidenschaftliches Streben“ oder „Dunkelheit, durch beschränkte Leidenschaft veranlasst.“ Die sachliche Erläuterung bietet die anderswo begegnende Gegenüberstellung von „heiterer Vernunftfreiheit“ und „trüber leidenschaftlicher Notwendigkeit“ 29, 290, wobei die letz-

tere Verbindung wieder als Verschränkung aufzufassen ist aus Leidenschaft und Notwendigkeit. Die Antithese: Freiheit — Vernunft — Selbstbeschränkung: Notwendigkeit — Dämonisch — Unbedingt, zieht sich polarisch durch die gesamte Denkweise Goethes hindurch und lässt sich auf den Gegensatz zwischen der sittlichen und natürlichen Weltordnung reduzieren, einen Gegensatz, der jedoch nach Goethe nicht diametral, sondern derartig zu denken ist, dass beide Mächte sich wie Zettel und Einschlag verhalten und in rastloser Thätigkeit das Gewebe der ewigen Weltwerdung wirken. Leidenschaft aber entsteht, wenn diese Mächte in ihrem Gleichgewichte gestört werden, wenn der „unbedingte" Dämon mit den „Bedingungen" der sittlichen Welt zusammenstösst; ähnlich hat Goethe in dem Kommentar zu den „Orphischen Urworten" das verwirrende Eingreifen des Eros in das Treiben von Dämon und Tyche dargestellt; auch das Gedicht „Kupido, loser, eigensinniger Knabe!..." beruht auf dem gleichen Grundgedanken der Verwirrung durch „thätige Geister", It. R. 24, 465. (Zur Sache vgl. Danzel, Goethes Spinozismus S. 90; DW. 23, 101 ff.; Orphisch 2, 242 ff.; Steiner, Goethes Weltanschauung S. 68 ff.)

---

Die eigentümliche Weise, in der Goethe das Wort „frech" verwendet, scheint ganz individuell zu sein; man könnte sie etwa dahin charakterisieren, dass das Wort, abgesehen von der gröberen, scheltenden Bedeutung, die es generell besitzt (ungebührliches Betragen, zügellose Rede), bei Goethe noch eine feinere Schattierung entwickelt hat. Auch diese ist meist tadelnd, aber im höheren Sinne, und die Anwendung erstreckt sich auch auf geistige Strömungen, Bücher etc. Am besten lässt sich „frech" definieren als gesteigertes „leidenschaftlich", und viele Belege be-

weisen, dass es ein Glied der ganzen Reihe des „unbedingten Strebens“ bildet, besonders mit Rücksicht auf die litterarische Strömung der Sturm- und Drangzeit. Sie wird 29, 261 kurz als „frech“ bezeichnet; von einigen Erzeugnissen derselben (Hanswursts Hochzeit etc.) heisst es: „Mehreres dieser frechen Art ist verloren gegangen.“ Ann. 4. Mit Freuden begrüsst Goethe eine Handschrift des Satyros, die ihm Jacobi 1807 übersandte, mit den Worten: „Dieses Dokument der göttlichen Frechheit unserer Jugendjahre hielt ich für ganz verloren.“ W. IV, 20, 6. Andere Werke der Litteratur und Kunst, die dieses Prädikat erhalten, sind: Diderots „Rameaus Neffe“: „Frecher und gehaltener, geistreicher und verwegener, unsittlichsittlicher war mir kaum etwas vorgekommen“ Ann. 436; „das seltsame, freche Büchlein“ Ann. 448. Byrons Don Juan: „wir geniessen dankbar, was er uns mit übermässiger Freiheit, ja mit Frechheit vorzuführen wagt.“ 29, 756. „Frecher Mutwille“ Ebenda. Über Schimpf- und Schmähreden in Strassburger litterarischen Erzeugnissen, wie Brand, Kaisersberg u. a.: „eine freie, freche, unbändige Originalität“ 29, 479. Calderon: „ein grosser Dichter; nur eine gewisse freche Rhetorik müsse man ihm zugestehen“ Gespr. 3, 172. Ein Gedicht aus „des Knaben Wunderhorn“ wird charakterisiert: „Frank und frech“ 29, 395. Ein Beweis der Zugehörigkeit von „frech“ zu der Gruppe des Unbedingten ist auch die Erscheinung, dass es wiederholt mit „frei“ alliteriert, in offenbar steigender Bedeutung. Am deutlichsten wird dies in einer Charakteristik der Phigalischen Basreliefs: „Man findet überschwängliche Kunst und Talent, höchste Weisheit und Thatkraft, unbedingt frei, einigermassen frech.“ An Meyer, Riemer, Br. S. 125. Dass unter dem „frech“ hier ein kühnes Hinwegsetzen des Künstlers über die gewöhnlichen Kunstgesetze gemeint ist, geht aus einer Stelle der

neu aufgefundenen Aufzeichnungen Goethes über das Phigalische Relief hervor (abgedruckt G.-J. 19, 5 ff.). Von Seiten einiger Kunstkenner waren scheinbare Missverhältnisse und Fehler an dem Relief getadelt worden, worauf Goethe in überlegener Weise diese Fehler als Vorzüge auslegte, in Befolgung der Maxime: „Eben daran erkennt man den Meister, dass er zu höheren Zwecken mit Vorsatz einen Fehler begeht.“ G.-J. 19, 6 (vgl. Harnacks Erläuterungen S. 12 f.). Er beruft sich ferner auf einen analogen Fall in Leonárdos Abendmahl: „Leon. da Vinci, der für sich selbst eine ganze Kunstwelt war, ... erfrecht sich eben der Kühnheit wie die Künstler von Phigalia.“ (Ebenda S. 6.)

Andere Belege der Steigerung „frei-frech“ sind: „Eine freie Seele, wie die seine (Lorenz Sterne) kommt in Gefahr, frech zu werden, wenn nicht ein edles Wohlwollen das sittliche Gleichgewicht herstellt.“ Spr. 522. „Wir geniessen dankbar, was er (Byron) uns mit übermässiger Freiheit, ja mit Frechheit vorzuführen wagt.“ 29, 757. „Eine freie, freche, unbändige Originalität“ (Strassburger Satiriker) 29, 479. Auf dem Begriff des Unbedingten ruhen auch Anwendungen wie die folgenden: „Reine, mittlere Wirkung ... ist sehr selten; gewöhnlich sehen wir Pedanterie, welche zu retardieren, Frechheit, die zu übereilen strebt.“ Spr. 201. In dem Ausdruck „Wildnis freches Städtelebens“ Nat. Tochter, 10, 97, ist „frech“ = zügellos; vgl. in den folgenden Versen: „Wust verfeinerter Verbrechen“, „Pfuhl der Selbstigkeit“. Bemerkenswert ist auch die Anwendung von „frech“ in dem Satze: „Uneigennützig zu sein ... war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung, so dass jenes freche spätere Wort: ‚Wenn ich dich liebe, was gehts dich an?‘ (17, 228) mir recht aus dem Herzen gesprochen ist.“ DW. 22, 168. Die Bedeutung von „frech“ schillert hier in so vielen Farben,

dass sie kaum festzuhalten ist, wie auch der Satz selbst paradox scheint. Es ist eine Uneigennützigkeit und Liebe, die sich um Dank oder Undank, oder um die Erwiederung der Gefühle so wenig kümmert, dass sie fast in Eigennützigkeit umschlägt, denn sie wird befriedigt aus einem unbeschränkten Drange, der unter Umständen dem anderen zum Trotz handelt. Man könnte diesen Hyperaltruismus als selbstische Selbstlosigkeit bezeichnen; er entspringt bei Goethe aus derselben Wurzel wie die Anschauung vom „reinen Egoismus“ (s. unten S. 87).[1]) „Frech“ ist eine solche Maxime mit Bezug auf den selbstischen Ursprung und die unbegrenzte Ausübung, ohne Rechnung oder Rücksicht auf Gegenseitigkeit. Übrigens mag die durch „später“ angedeutete Thatsache, dass Philine dieses Wort Wilhelm gegenüber braucht, die Bezeichnung „frech“ als Anticipation rechtfertigen, denn aus ihrem Munde musste eine solche Äusserung doppelt paradox klingen.

Interessant ist die Erscheinung, dass die Bedeutungsverschiebung des Wortes „frech“ bei Goethe gleichsam ein Wiederaufleben der mittelhochdeutschen Bedeutung „mutig, kühn“ ist; auch im angelsächsischen heisst „frēca“ Held. Den Begriff des Kühnen, Trotzigen lässt das „frech“ bei Goethe in vielen der zitierten Belege durchschimmern, wie in „frank und frech“; „freie, freche Originalität“; noch deutlicher tritt er hervor in der Überschrift „Frech und froh“ zu dem Gedichte, das mit den Worten beginnt: „Liebesqual verschmäht mein Herz“, 2, 256. Wie viel in diesen Verbindungen die Allitteration bei

---

[1]) Wie nahe sich Goethe auch hier mit der Spinozistischen Anschauung von der geistigen, rein uneigennützigen Liebe zu Gott berührt, zeigt die auffällige Übereinstimmung der obigen Stelle mit einem Satz aus Spinozas Ethik: „Wer Gott liebt, kann nicht wollen, dass Gott ihn wieder liebe.“ Ethik V. L. 19.

der Wahl des Wortes mitgewirkt hat, bleibe dahingestellt; man könnte andererseits an die ähnliche Bedeutungsentwickelung von „Übermut“ bei Goethe erinnern, das auch gelegentlich von Tadel frei und wörtlich als „Über-Mut“, „Überschwang“, „gesteigerte Lebensempfindung“ zu nehmen ist. („Dichten ist ein Übermut“ 4, 21; „Herrscht doch über Gut und Blut — dieser Schönheit Übermut“ F. II, 9348. „Nicht versagt sich die Majestät — Heimlicher Freuden — ... Übermütiges Offenbarsein.“ F. II, 9410. Vgl. E. Schmidt, Anz. f. d. Altert. 20, 305). Endlich sei auf die eulogistische Auslegung der Begriffe „eitel“ und „Eitelkeit“ bei Goethe verwiesen (vgl. 18, 183; DW. 22, 195; 23, 13; Gespr. 2, 325; 3, 24), und auf die zahlreichen Stellen, an denen er einem „glücklichen Selbstgefühl“, frischem, ungezierten Auftreten, sein Lob zollt gegenüber bescheidener Duckmäuserei. „Brave freuen sich der That“ 1, 90.

---

Ein typischer Ausdruck für das negative Extrem dieser Gruppe fehlt, — eine Erscheinung, die wohl mit der euphemistischen Tendenz im Zusammenhang steht. Statt dessen sind einige Näherungswerte zu verzeichnen, die gleichsam den negativen Pol vorsichtig umkreisen: beschränkt, halb und unzulänglich. Über den ersten Ausdruck ist oben bei der Bedeutungsentwickelung von „Beschränkung“ das Nötige gesagt. Der Kernpunkt liegt in der Unterscheidung zwischen „beschränkt mit Einsicht“ Spr. 1020, = sich beschränkend, und „beschränkt aus Halbheit“, Divan 4, 82. Im ersteren Falle sind es die „Grenzen der Menschheit“, an denen sich jeder zu resignieren hat (1, 164), im letzteren ist es die „hypothetische Beschränktheit des bornierten Individuums.“ Spr. 918. Erwähnung verdient, dass Goethe wiederholt die nahe Ver-

wandtschaft zwischen „Beschränktheit“ und „Dünkel“ konstatiert; als Typus der „dünkelhaften Beschränkung“ gilt ihm Nicolai, der Parodist des Werther und Diktator des Berliner „Geschmäcklerpfaffenwesen“ (DW. 22, 134 f.).

Über „unzulänglich“ ist besser in der intellektuellen Kategorie zu handeln, da es dort eine wichtigere Rolle spielt. Dagegen ist „halb“ von besonderer Bedeutung für diese Gruppe, da es in ausgesprochenen Gegensatz zu dem „Ganzen, Tüchtigen“ tritt. Die Anschaulichkeit des Ausdrucks dürfte auch ein Grund der Beliebtheit sein, und ferner die bequeme Verwendbarkeit als Kompositionsglied. Schon oben waren die Verse der „Generalbeichte“ 1, 81 citiert, in denen das „Halbe“ dem „Ganzen, Guten, Schönen“ gegenübergestellt wird. „Eine Kriegserklärung gegen alle Halbheit und Mittelmässigkeit“ nennt Loeper das Divangedicht 4, 82, in dem Goethe, da die Übermacht nicht aus der Welt zu bannen sei, es vorzieht, von den „Gescheiten“, den „Tyrannen“ sich unterjochen zu lassen, statt von den „Halben“ und „Beschränkten“. (Das Gedicht beruht übrigens auf dem gleichen Grundgedanken, der in den „Noten zum Divan“ in dem Satze, dass „Freiheit und Knechtschaft zugleich polarisch existiere,“ 4, 279, niedergelegt und ausgeführt ist; vgl. oben S. 56). Wie das Unzulängliche die Folge des Dünkels (Spr. 778), so ist die „halbe Selbstkenntnis“ (DW. 22, 143) die Ursache desselben, und „Halbwahrheiten“ sind die Quelle der „Irrsale“. (22, 158.) „Halbverhältnisse“ sind die Ursache des Lebensverdrusses, wie er mit Bezug auf sein Verhältnis zur Familie La Roche in Frankfurt 1773—74, später erkennt DW. 22, 131, und im höchsten Alter schreibt er an Boisserée: „In den hohen Jahren werden mir alle halben Verhältnisse ganz unmöglich durchzuführen...“ II, 547. Unter dem „Halben“ ist hier ebensowohl die Zersplitterung in der wissenschaftlichen Thätigkeit gemeint, wie

das Polemische gegenüber dem Positiven (vgl. an Reinhard S. 271). Das Prinzip der Beschränkung auf das Eine, Ganze wird eingefügt in einer Maxime aus den Wanderjahren 18, 157: „Allem Leben, allem Thun, aller Kunst muss das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben, giebt höhere Bildung als Halbheit im Hundertfältigen.“ Die gleiche Maxime spricht Goethe in anderer Form schon in einem Briefe aus Rom, Ende Juni 1787, aus, mit Bezug auf seine eigene Schulung: „Meine Kunstkenntnisse, meine kleinen Talente müssen hier ganz durchgearbeitet, ganz reif werden, sonst bring' ich wieder Euch einen halben Freund zurück...“ 24, 351. Ein anderer bekannter Kreis von Vorstellungen eröffnet sich mit der Anwendung des „Halben“ auf die frömmelnde Bewegung der Neuromantiker. Goethe war von Reinhard auf ein Erzeugnis dieser Richtung aufmerksam gemacht worden, worüber er sich zu Boisserée äussert: „Nun ja! Das sieht Reinhard ähnlich, der sich immer gerne noch vom Reimarus'schen Theetische her so mit halbem Zeuge und mit halben Menschen befasst, wähnend, dadurch dem Wahren und Rechten, dem Ganzen und Ächten im Guten wie im Schlimmen auf die Spur zu kommen.“ Gespr. 5, 285. Von einem Angehörigen dieser Richtung, von Öhlenschläger, sagt Goethe: „Er ist einer von den Halben, die sich für Ganz halten und für etwas darüber.“ An Zelter V, 127. Ein „Halbmensch“ wird der Orléans Ludwig Philipp genannt: „er weiss durchaus nicht, was er will, ist rein gar nichts.“ Gespr. 7, 181.

Von den zahlreichen Zusammensetzungen mit Halb- seien erwähnt: „Halbwahrheiten“ Spr. 73; DW. 22, 158. „Halbkünste“ 24, 133. „Halb- und Schiefköpfe“ 24, 449. „Halbkultur“ der Massen Gespr. 5, 5. Die Maxime, dass der ganze Irrtum der halben Wahrheit vorzuziehen sei, ist Gegenstand von Spr. 395: „Thoren und gescheite Leute

sind gleich unschädlich. Nur die Halbnarren und Halbweisen, das sind die gefährlichsten.“ Der gleiche Gedanke liegt der ZX. 2, 362 zu Grunde. Auf die verwunderte Frage der „Beschränkung“:

„Irr-Tümer sollen uns plagen?
Ist nicht an unser Heil gedacht?“

antwortet Goethe:

„Halb-Tümer solltet Ihr sagen,
Wo halb und halb kein Ganzes macht.“

---

## 2. Sittliche Gruppe.

Im Mittelpunkt der Vorstellungen, die sich unter dem Gesichtspunkte eines sittlichen Zustandes, ohne Hervortreten des Begriffes der Thätigkeit, zusammenfassen lassen, steht allbeherrschend das Wort „rein“, das hier die gleiche Funktion erfüllt wie „tüchtig“ als Centralbegriff der aktiv sittlichen Sphäre. Es würde sich bei einer genauen Statistik vielleicht herausstellen, dass kein anderes Adjektiv eine solche Mannigfaltigkeit der Bedeutungsnuancen entfaltet. Diese Fähigkeit erlangt das Wort dadurch, dass die generelle Bedeutung: „frei von fremdartigen Stoffen“ vertieft, und dass statt der blossen Wirkung an der Oberfläche die ethische Wurzel, das ursächliche Verhältnis zum Bewusstsein gebracht wird. „Rein“ ist alles, was als Selbstzweck, aus innerem Triebe, ohne Nebenabsichten besteht, geschieht oder handelt. Dadurch, dass sich diese Wurzel in Goethes Gebrauchsweise fortwährend als lebendig und triebkräftig der sinnlichen Anschauung aufdrängt, wird das Wort vor Erstarrung in irgend einem Bedeutungsstadium bewahrt und schmiegt sich ohne Zwang den mannigfachsten Verwendungen an,

wo immer das Prinzip des Selbstzweckes zum Ausdruck gelangen soll.

Es verdient Beachtung, dass das Wort „rein“ bei Goethe den gleichen Vorstellungsinhalt umfasst, wie Kants zweite Formulierung des Moralprinzips in der Grundlegung zur Metaphysik der Sitten: „Handle so, dass du die Menschheit, sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden andern, jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloss als Mittel brauchst.“ Werke ed. Hartenstein 4, 277. Es erforderte ein zu weites Eingehen auf Goethes philosophisches Denken und im besonderen sein Verhältnis zu Kant, um die Bedeutung dieser Entsprechung ins Licht zu setzen; unter Verweis auf die neueren Arbeiten Vorländers über „Goethe und Kant“ (im 1. und 2. Band der „Kantstudien“, sowie G.-J. 19, 167 ff.) möge hier hinsichtlich dieser Parallele nur auf eine Stelle im Briefwechsel mit Zelter aufmerksam gemacht werden. Goethe beklagt sich bei Gelegenheit der „Wahlverwandtschaften“ darüber, dass das Publikum nicht „die Vollkommenheit eines Kunstwerkes in und an sich“ im Auge habe, sondern „die Wirkung nach aussen“; dagegen habe er sich bemüht, in diesem Werke „die innige wahre Katharsis so rein und vollkommen als möglich abzuschliessen.“ Die Ideenverbindung zwischen dem Begriff der „Reinheit“ und Kants Lehren wird durch den weiterhin folgenden Satz hergestellt: „Es ist ein grenzenloses Verdienst unseres Kant um die Welt, und ich darf auch sagen um mich, dass er in seiner Kritik der Urteilskraft Kunst und Natur nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht: aus grossen Prinzipien zwecklos zu handeln.“ V, 380. (Über das Verhältnis zu Spinozas Lehre von den Affekten, siehe unten S. 94.)

Bei der Behandlung im Einzelnen führt der dreifache Gesichtspunkt, der unserer Gesamteinteilung zu Grunde

liegt, am leichtesten zum Ziele; die äussere Einreihung in diese Kategorie schien nur deshalb geboten, weil die Grundfärbung immer die eines inneren Zustandes bleibt. Vom Standpunkte der sittlichen Handlungsweise wäre die Definition von rein etwa = „uneigennützig, lauter, Selbstzweck." Diese Eigenschaft war Goethe selbst eingeboren („uneigennützig zu sein in allem, ... war meine höchste Lust, meine Maxime, meine Ausübung" DW. 22, 168), und welches Gewicht er auf eine Handlungsweise legte, die auf innerem Antriebe beruht, zeigt die grosse Anzahl von typischen Wendungen, durch welche die Reinheit einer Thätigkeit, nach Ursache und Wirkung, bezeichnet wird: „reiner Zweck" (z. B. 2, 221); „reine Absicht", „reines Bemühen" (33, 237); „reines Mittel" (24, 264); „reine Wirkung" (21, 214, besonders häufig); „reine Folge" (15, 45, ungemein beliebt). Vereinzelt sind: „ein kräftig rein Bestreben" 1, 102; „reine Beharrlichkeit" Str. Br. 2, 136. „Eine immer höhere und reinere Thätigkeit bis ans Ende" — so definiert Goethe den Vers „Wer immer strebend sich bemüht..." F. II, 11935 (Gespr. 8, 95), und eine solche „Entelechie" wünscht er sich selbst auf anderen Sternen: „Wirken wir fort, bis wir vom Weltgeist berufen, in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns reine Thätigkeiten, denen analog, in denen wir uns schon erprobt, nicht versagen." An Zelter IV, 278. Schon früh unterscheidet Goethe zwischen „reinem Interesse" und solchem, das durch Nebenabsichten getrübt ist. An den Maler Müller schreibt er 1780: „Es nimmt niemand einen wärmeren, obwohl nicht ganz reinen Anteil an dem Künstler, als der Liebhaber, der selbst pfuscht." W. IV, 4, 330. Je älter er wurde, und je mehr er von Jüngeren angegangen wurde, seinen Einfluss zu ihren Gunsten geltend zu machen, desto misstrauischer und abschliessender wurde er solchen Bittstellern gegenüber.

Die Vorgeschichte des Verhältnisses zu Boisserée ist ein besonders hervorstechender Fall. Auf das wiederholte Drängen Reinhards lässt er sich zwar herbei, die eingesandten Zeichnungen zur Rekonstruktion des Kölner Doms zu prüfen und sich sogar höchst anerkennend zu äussern. Aber er klärt den Vermittler, Reinhard, sofort darüber auf, dass sein Lob sich mehr auf Talent und Fleiss des Künstlers als auf die Sache selbst beziehe, und dass er nicht fremde Zwecke fördern könne und wolle, da auch den jungen Leuten nicht an Förderung seiner höheren Absichten liege, sondern nur ihrer eigenen. „Einfluss gestehen sie uns, Einsicht trauen sie sich zu, und den ersteren zu Gunsten der letzteren zu nutzen, ist eigentlich ihre stille Absicht. Ein wahres Zutrauen ist nicht in der Sache.“ An Reinhard S. 87. Wie gross war daher seine Überraschung, als er bei dem Besuche Boisserées in Weimar 1811 einen Mann fand, der auch „höhere Zwecke“ aus „reinem Interesse“ verfolgte, und dessen Anschluss an seine stille Gemeinde der „Wohlwollenden“ daher sofort beschlossen war. In seinem lebhaften Bericht über diesen merkwürdigen Wandlungsprozess in Goethe schreibt Boisserée: „Ich gewann hauptsächlich dadurch, ... dass ich rein die Sache wirken liess,“ und Goethe ruft erstaunt aus: „Ja, was Teufel! man weiss da, woran man sich zu halten hat: die Gründlichkeit und Beharrlichkeit, womit die Sache bis ins Kleinste verfolgt ist, zeigt, dass es lediglich nur um die reine Wahrheit und nicht darum zu thun, zu wirken, um Aufsehen zu erregen.“ Gespr. 3, 13. Diese Episode ist charakteristisch für die Haltung, die Goethe im Alter der jüngeren Generation gegenüber bobachtete, weil er so selten ein „reines“ Interesse wahrzunehmen glaubte. Insbesondere erstreckte sich dieser Argwohn auf alle Jüngeren, die mit der patriotischen und „frömmelnden Unkunst“ irgendwie im Zusammenhang standen,

weil sie, nach seiner Überzeugung, keine „reinen Zwecke“ verfolgten, oder, wie er hätte sagen können, weil es kein „reiner Enthusiasmus“ war, der sie antrieb. Er bedient sich wiederholt in anderem Zusammenhang dieses bezeichnenden Ausdruckes: als er von der etwas kühlen Art hört, mit der „Herm. und Dor.“ von den Anhängern der „Luise“ und vor allem von Voss selbst aufgenommen wird, schreibt er an Schiller: „Mein Gedicht scheint ... Voss nicht so wohlthätig als mir das seine. Ich bin mir noch recht gut des reinen Enthusiasmus bewusst, mit dem ich den Pfarrer von Grünau aufnahm, ... und ich habe mich sehr gut dabei befunden, denn diese Freude ist am Ende doch produktiv bei mir geworden...“ 28. Febr. 1798. Die neidlose, freudig anerkennende Gesinnung Goethes leuchtet aus diesen Zeilen hervor, und seine oft ausgesprochene Überzeugung, dass ein „reines Interesse“ auch eine „reine Folge“ hat und sich fruchtbar erweist, fand hier ihren Lohn. Von anderem Gesichtspunkte aus wird 33, 70 das Interesse an „neuen Gegenständen in auffallender Mannigfaltigkeit“ als „reiner Enthusiasmus“ bezeichnet, denn „alles, was uns von Jugend auf umgab, ... behält stets etwas Gemeines und Triviales für uns ... Dies ist der eigentlichste Gewinn der Reisen.“ Hier würde rein etwa gleichbedeutend sein mit „vorurteilslos“.

Die negative Wendung begegnet in dem auffallend harten Urteil über Savonarola, Benv. Cell. 30, 438; Goethe nennt ihn hier ein „fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer,“ einen „unreinen Enthusiasten“, weil er in seinem Treiben die gleiche Erscheinung zu beobachten glaubte, wie bei Lavater und anderen, nämlich dass sie „geistige, ja geistliche Mittel zu irdischen Zwecken gebrauchten.“ DW. 22, 171. Die ganze Betrachtung an letzterer Stelle hat das Thema des „unreinen, religiösen Enthusiasmus“ zum Gegenstande, das er in dem geplanten Drama „Maho-

met“ dichterisch zu behandeln gedachte. Wie Goethe hier auf religiösem Gebiet den Grundsatz festhält, dass „Ideal und die gemeine Wirklichkeit streng geschieden bleiben müssen“, Gespr. 5, 93, so war dies auch sein Hauptbedenken gegen die Romantik und ihr unbegrenztes Streben (vgl. Gespr. 2, 216 f.); er mochte diese Erkenntnis z. T. auch Merck verdanken, der ihn schon früh darauf aufmerksam gemacht hatte, welche Gefahr darin liege, „das Imaginative zu verwirklichen.“ DW. 23, 56. Denselben Tadel spricht Goethe gegen Byron aus, mit Bezug auf dessen Beteiligung am griechischen Freiheitskampfe, weil er darin weniger ein reines Interesse an der Sache selbst, als den Wunsch, Aufsehen zu erregen, erblickte. „Über Byrons Tod äusserte er, dass er gerade zu rechter Zeit erfolgt sei. Sein griechisches Unternehmen hat etwas Unreines gehabt und hätte nie gut endigen können.“ Gespr. 5, 93. (Folgt der Satz über die Verwirklichung von Idealen.) Als typische Nation eines „unreinen Enthusiasmus“ gelten ihm die Franzosen: „So bemerkte auch Goethe (nachdem Falk eine ähnliche Äusserung gethan hatte): ein Franzose handle nie aus reinem Antrieb, um der Sache willen, er hänge ihr immer noch einen Schwanz von Absehen dabei an...“ Gespr. 2, 268. In den Wahlverw. wird einmal die Sorge für das Andenken Verstorbener, das „de mortuis nil nisi bene“: „unrein“ genannt; „es ist meist nur ein selbstischer Scherz“, „weil wir von jenen nichts zu befürchten haben.“ 15, 136.

Von Einzelfällen seien noch erwähnt: Goethes Urteil über Schillers Ballade: der Handschuh: „Hier ist die ganz reine That ohne Zweck, oder vielmehr im umgekehrten Zweck, was so sonderbar wohlgefällt.“ An Sch. 21. 6. 1797. Das Oberrosslaer Freigut kaufte Goethe, ohne es überhaupt gesehen zu haben und nennt diesen Handel daher mit Recht: „einen ganz reinen Kauf“. An Schiller

10. März 1798. In den drei ersten Entwürfen der „Iphigenie auf Tauris“ lautete eine Stelle in dem Dialog zwischen Iph. und Arkas (1. Aufzug, 2. Scene) folgendermassen:

Iph. Selbst gerettet, war
Ich nur ein Schatten mir, und frische Lust
Des Lebens blüht in mir nicht wieder auf.
Arkas. Wenn Du Dich so unglücklich nennen willst,
So darf ich Dich auch wohl undankbar nennen.
Iph. Dank habt Ihr stets.
Arkas. Doch nicht den schönen Dank,
Um dessentwillen man die Wohlthat thut,
Den frohen Blick, der ein zufriednes Leben
Und ein geneigtes Herz dem Wirte zeigt.

Bei der letzten Umgestaltung der Iphigenie 1786 änderte Goethe das Wort „schön“ in „rein“, und gewann dadurch, statt des früheren ästhetischen, den logischen Ausdruck, in Übereinstimmung mit der Prägnanz von „rein“, die damals schon entwickelt war. (Vgl. Bächtolds synoptische Ausgabe S. 9.)

Eingehendere Behandlung verdient der Ausdruck: „reiner Egoismus“ 29, 675, der ein scheinbares Oxymoron bildet, im Zusammenhang der Goetheschen Ethik sich aber zu höherer Einheit verbindet. Er beweist abermals, mit wie einfachen Mitteln Goethe sehr komplexe Vorstellungen zu umgrenzen, oder wie er selbst gelegentlich sagt: zu „bepfählen“ wusste. Bei der Erklärung der Wendung ist in Betracht zu ziehen, dass das Wort „Egoismus“ ausser der generellen Bedeutung „Selbstsucht“ auch eine positive Geltung = „berechtigte Selbstbehauptung“ haben kann. Es ist bekannt, dass Goethe von seinen Gegnern mit Vorliebe des Egoismus (im gewöhnlichen Sinne) geziehen wurde infolge einer falschen Auffassung seines

Bestrebens, sich störenden Einflüssen gegenüber innerlich und äusserlich abzuschliessen und eine reine, individualistische Kultur, das „was ihm gemäss war", in sich zu entwickeln. Diese Art der Selbstbehauptung, den positiven Egoismus, nennt er gelegentlich den „Egoismus der Gescheiten", im Unterschiede vom „Egoismus des dunklen grossen Haufens" Gespr. 2, 290 f. Was Goethe aber unter dem negativen Egoismus verstand, sagt am deutlichsten ein Reim aus der Sammlung „Sprüchwörtlich" 2, 334:

Ich, Egoist! — Wenn ich's nicht besser wüsste!
Der Neid, das ist der Egoiste;
Und was ich auch für Wege geloffen,
Aufm Neidpfad habt Ihr mich nie betroffen.

Unter diesem Gesichtspunkt wird eine Äusserung Goethes aus den letzten Jahren verständlich. Er spricht über sein Lieblingsthema „Weltlitteratur" und sucht diejenigen zu belehren, die eine Förderung der Nachbarn und Teilnahme an ihrem Schicksal neben den Pflichten gegen sich selbst und den engeren Kreis als eine zu umfangreiche Aufgabe fürchten könnten. Auf dies Bedenken giebt er die Anwort: „Da bleibt nichts übrig, als sich selbst zu sagen: nur der reinste und strengste Egoismus könne uns retten; dieser aber muss ein selbstbewusster, wohlgefühlter und ruhig ausgesprochener Entschluss sein." 29, 675. Eines ähnlichen Paradoxons bedient sich Goethe, um seine Gleichgiltigkeit und streng defensive Haltung gegenüber Widersachern zu erklären: er betrachte sie nämlich als „günstiges Ingredienz" zu seiner Existenz und suche sich „auch des Widerwärtigen vorteilhaft zu bedienen." Dieses Mittel möchte er weder „hoch moralisch", noch viel weniger „christlich" nennen, sondern es sei aus einem „verklärten Egoismus" entsprungen. 27, 333.

Wie sehr Goethe daran gelegen war, sich selbst und anderen über den Begriff des reinen Egoismus Klarheit zu verschaffen, beweist die von Riemer berichtete Thatsache (Gespr. 3, 3), dass er einen Roman „der Egoist“ plante. In den Wanderjahren wird der Frage des Egoismus eine längere Betrachtung gewidmet, die von der socialen Seite ausgeht und die intimsten Ansichten Goethes über Eigentum, Kommunismus u. s. w. enthält. Es heisst daselbst: „Jeder suche den Besitz, der ihm von der Natur, von dem Schicksal gegönnt war, zu würdigen, zu erhalten, zu steigern; ... immer aber denke er dabei, wie er andere daran will teilnehmen lassen... Jede Art von Besitz soll der Mensch festhalten, er soll sich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muss Egoist sein, um nicht Egoist zu werden, zusammenhalten, damit er spenden könne... Dies ist der Sinn der Worte: Besitz und Gemeingut!“ 18, 85. Hier ist im ersten Fall der reine, im zweiten der unreine Egoist gemeint; die reine Individualkultur und Besitzsteigerung hat zugleich das Ganze im Auge, ebenso wie nach der oft ausgesprochenen Überzeugung Goethes (22, 84; 26, 33) alles wohl in der Stadt und im Hause steht, wenn ein jeder seine nächstliegende Pflicht, „die Forderung des Tages“ (Spr. 3) thut, „wenn der Schmied immer sein Hufeisen schmiedet“ (An Christiane GJ. XX, 65):

Ein jeder kehre vor seiner Thür,
Und rein ist jedes Stadtquartier.
Ein jeder übe sein' Lektion,
So wird es gut im Rathe stohn! 3, 210.

Auch den kräftigen Worten an Bertuch: „Mein Losungswort ist Gemeinsinn! der sich, wenn er echt ist, mit Weltsinn recht wohl verträgt.“ W. IV, 16, 233, — liegt die gleiche Anschauung zu Grunde, denn der „echte Ge-

meinsinn“ bedeutet für das sociale Leben, was der „reine Egoismus“ für die Einzelkultur.

Wiederholt braucht Goethe das Wort Egoismus in dieser Doppeldeutigkeit; so in Spr. 275: „Die Meisterschaft gilt oft für Egoismus,“ d. h. sie gilt als negativer Egoismus, während sie in Wahrheit die höchste Steigerung der eigenen Fähigkeiten zum Nutzen des Ganzen bedeutet und in solchem Streben allerdings alles vernachlässigt oder beseitigt, was den Hauptzweck nicht fördert. Man begreift Goethes vielumstrittene Stellung zur Politik ohne weiteres, wenn man sie an dieser seiner Grundeigenschaft des reinen Egoismus misst: „Gemeinsinn“ hat er wie wenige bewiesen und seiner vielen Ämter gewissenhaft gewaltet; „Weltsinn“ und Weltpolitik zu pflegen, soweit sie nicht auf dem Gemeinsinn ruhten, lag ihm aber fern, weil er fühlte, dass es für ihn eine „falsche Richtung“ gewesen wäre. Eine Förderung seiner Kultur und daher seines Wirkens zum Nutzen der Gesamtkultur konnte er nur in der Pflege der geistigen Kultur erblicken, und wie er gerade in der Zeit des nationalen Unglücks von dieser Seite her unermüdlich arbeitete, bezeugen zahlreiche Dokumente, die neuerdings ans Tageslicht gezogen sind, in immer steigendem Masse: die Entwürfe zu einem historisch-religiösen und einem lyrischen Volksbuch (G.-J. 11, 214), die Anregung zu einem grossen deutschen Wörterbuch (W. IV, 17, 305), der Plan eines Kongresses zur Wahrung deutscher Kultur 1808 (G.-J. 6, 116) und die Beteiligung an der Gründung einer deutschen Gesellschaft für Geschichte und Sprache 1816 (G.-J. 9, 34; 88). Alle diese Pläne waren allerdings nicht der Art, um viel Geräusch zu machen, und so konnte es kommen, dass Goethe der Indifferenz und des Egoismus im landläufigen Sinne geziehen wurde. „Die Narren von Deutschen schreien noch immer gegen den Egoismus, und wollte

Gott, man hätte seit langer Zeit für sich und die Seinigen redlich, und dann für die Nächsten und immer wieder Nächsten redlich gesorgt, so sähe vielleicht alles anders aus.“ An Zelter W. IV, 21, 122 (1809). Auch hier umschreibt der zweite Satz die Idee des reinen Egoismus, der gegen den beschränkten in Schutz genommen wird.

Noch in einem der letzten Briefe an Zelter vom 27. Jan. 1832 beschäftigt sich Goethe mit der gleichen Antithese nach der geistigen Seite hin, wie früher in den Betrachtungen über Meisterschaft und Egoismus. Er bedauert „die jungen Leute“, „dass sie in eine verrückte Zeit gekommen, wo ein starrzäher Egoismus auf halbem oder gar falschem Wege sich verstockt und die reine Selbstheit sich auszubilden hindert.“ Briefw. VI, 385. Der Ausdruck „Selbstheit“ ist wohl der treffendste von allen, weil er die Vorstellung der reinen, sich selbst gemässen Entwicklung und des Beharrens auf der von innen heraus selbstgefundenen Anschauung am klarsten wiedergiebt. Wie wunderbar aber wirkt es, dem gleichen Begriff schon 60 Jahre früher zu begegnen, in einem der Beiträge zu den Physiognomischen Fragmenten Lavaters, 1776. Es heisst hier in der Beschreibung des Brutus: „Über allen Ausdruck ist die reine Selbstigkeit dieses Mannes“ 34, 184. Selbstverständlich verbindet der frisch Aufstrebende nicht die gleiche Fülle und Intensität mit dem Begriff, wie der erfahrungssatte, zurückblickende Greis, aber das blosse Vorhandensein der oxymorisch zugespitzten Vorstellung zu so früher Zeit beweist eine ungewöhnliche Stetigkeit des inneren Wachstums.

---

In der Übertragung auf die geistige Anschauung hat „rein“ die Bedeutung: „objektiv, vorurteilsfrei, unbefangen“. Durch alle wissenschaftlichen Arbeiten Goethes

zieht sich das oberste Postulat einer „reinen Anschauung“; „rein“ ist aber eine Anschauung, die unabhängig ist von Tradition und Autorität (Spr. 842; 24, 349; 387), die sich von übereilten Folgerungen frei hält und nicht mit der Folgerung verwechselt wird (Spr. 780), die das Phänomen ohne Leidenschaft auf sich wirken lässt (Spr. 784) und unmittelbar als ein Erlebtes in die That umsetzt (Spr. 777). Diese letztere Eigenschaft, die Produktivität des reinen Anschauens, entspricht dem, was Goethe allgemein als „reine Folge“ bezeichnet, und ist zugleich eine besondere Anwendung eines anderen Fundamentalsatzes, der Identität von „wahr“ und „fruchtbar“. „Jedes reine Bemühen ist auch ein Lebendiges, Zweck sein selbst, fördernd ohne Ziel, nützend, wie man es nicht voraussehen konnte.“ 33, 237. Selten genug ist freilich das reine Anschauen, und eigentlich ein Vorzug höherer, strebender Naturen, deren Blick auf das Werdende gerichtet ist, im Gegensatz zu der im Verstande beschränkten Menge. „Gewöhnliches Anschauen, richtige Ansicht der irdischen Dinge ist ein Erbteil des allgemeinen Menschenverstandes. Reines Anschauen des Äusseren und Inneren ist sehr selten.“ Spr. 55. Es ist das gleiche, was in Spr. 1048 als „höhere Empirie“ dem „Menschenverstand“ gegenübergestellt wird. Sehr scharf ist der Begriff der reinen geistigen Thätigkeit umgrenzt in dem Satze: „Die Kultur des Wissens durch inneren Trieb um der Sache selbst willen, das reine Interesse am Gegenstand sind... immer das Vorzüglichste und Nutzbarste.“ 36, 89. „Die höchste Region des Bewusstseins“ wird die reine Anschauung anderswo genannt (33, 94), in der zu wandeln nur den Wenigsten beschieden sei, so dass man sich zu begnügen habe mit „liebevollem Annähern an das Unerreichbare“, „in geduldiger Hoffnung eines wahrhaft reinen, harmonischen Anschauens“ (ebenda). Eine andere bündige For-

mulierung enthält Spr. 144: „In Kunst und Wissenschaft, sowie im Thun und Handeln kommt alles darauf an, dass die Objekte rein aufgefasst und ihrer Natur gemäss behandelt werden.“ Die stehende Wendung, in der sich diese Bedeutungsschattierung von rein (= objektiv) konsolidiert hat, ist „reiner Begriff“ (schon 1780: An Merck W. IV, 4, 311); seltener ist „eine reine Ansicht“ (z. B. 29, 363). Von interessanten Einzelfällen seien erwähnt: ein Urteil über Shakespeares allerdings zweifelhafte Jugendarbeit „Arden von Feversham“: „Es ist der ganze, rein-treue Ernst des Auffassens und Wiedergebens, ohne Spur von Rücksicht auf den Effekt“ Spr. 317. In einem Briefe an den französischen Bildhauer David rühmt Goethe „den rein-lebendigen Blick in die Natur“ an der Plastik. Str. Br. I, 141. Sehr prägnant ist das Wort in dem Satze: „Die poetisch-figürliche ... Bergmannssprache thut dem reinen Ausdruck sehr vielen Eintrag.“ 27. Dez. 1780. W. IV, 5, 25. Was Goethe hier mit Bezug auf eine einzelne Berufssprache sagt, ist eine häufig wiederkehrende Klage über die Unzulänglichkeit der sprachlichen Mittel, um Begriff und Anschauung „rein“, wie in einem getreuen Spiegel, wiederzugeben. Es ist im Grunde das Problem von „Wort und Bedeutung“, zu dem Goethe, wie später im Theoret. Teil zu behandeln ist, wiederholt Stellung genommen hat. Ein anderer besonderer Fall dieser Anschauung dass das ausgesprochene Wort nur ein Surrogat sei, ist eine Eigenart in Goethes Dichtungsweise, die vielleicht dadurch ihre beste Erklärung findet: sein rätselhaftes Zaudern, gewisse poetische Stoffe durch die Umsetzung in Worte der Öffentlichkeit preiszugeben. Es ist bekannt, wie lange er gewisse poetische Motive und Ideen in sich herumtrug, ehe sie ihre endgültige Gestaltung erhielten. Den Grund giebt er selbst in der Erklärung: „mir schien der schönste Besitz, solche werte Bil-

der oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern, einer reineren Form, einer entschiedeneren Darstellung entgegenreiften.“ 27, 352. Die „reine Form“ ist eine solche, die den Gehalt ohne Rest in sich auflöst und mit sich organisch verschmilzt; das Vergängliche des Stoffes scheidet während des Reifungsprozesses ab, und die bleibende höhere Wahrheit, das Typische, wird endlich in das „Sinnlich-Höchste“ (27, 321) eingesenkt und darin verkörpert. Am längsten bewahrte Goethe, wie es scheint, die Paria-Legende in diesem still keimenden Zustande einer geheimnisvollen Metamorphose; er schreibt darüber, nachdem er das Gedicht der Öffentlichkeit übergeben hatte, an Reinhard, 5. Juli 1824: „ich bewahre diese höchst bedeutende Fabel als einen stillen Schatz vielleicht vierzig Jahre und könnte mich jetzt erst entschliessen, ihn von meinem Innern durch Worte loszulösen, wo er mir die eigentliche reine Gestaltung zu verlieren scheint.“ S. 245 f.

---

Am nächsten der generellen Bedeutung kommt „rein“ bei Goethe, wenn es zu Charakterschilderungen und zur Bezeichnung sittlicher Zustände verwendet wird. Es entspricht dann dem Begriff „harmonisch“, „leidenschaftslos“. Die letztere Definition ist besonders wichtig, weil sie die Stellung und Bedeutung des Wortes innerhalb der Ethik Goethes aufdeckt: der Begriff „rein“ bei Goethe deckt sich nach dieser Seite genau mit dem Zustand, den Spinoza als „frei von Schwankungen, von Affekten der Freude oder der Trauer“ bezeichnet, und der in seiner Lehre als Eigenschaft Gottes (Ethik V. L. 17) und als Vorbedingung der Erkenntnis Gottes, der Erkenntnis dritten Grades, gilt. (V. L. 27 u. 32.) Ganz spinozistisch klingt es,

wenn Goethe an Frau von Stein schreibt: „Ich bin in einem unendlich reinen Mittelzustand ohne Freud' und Schmerz..." I, 53, — ein Anklang, der natürlich nicht auf direkter Beeinflussung, sondern Congenialität beider Geister beruht. Von der gleichen Anschauung zeugt auch ein Ausspruch über „das erste Hingeben einer jugendlichen Freundschaft": „es ist ganz rein, von keiner Begierde, deren Befriedigung einen Rückschritt befürchten lässt, gesteigert..." 27, 337. Vergleicht man ferner Spinozas Definition des Begriffes „Zweck" (= „das menschliche Begehren, aufgefasst als Prinzip oder erste Ursache eines Gegenstandes," Ethik IV, Vorrede) mit Goethes Verwendung von „rein", im Sinne von „um der Sache selbst willen, ohne Nebenabsicht," so tritt auch hier die nahe Verwandtschaft des Prinzips der „Reine" mit einer Grundlehre Spinozas zu Tage. Goethes Haus „gegen die absurden Endursachen", in dem ihn Spinoza „geglaubiget hatte" (An Zelter V, 381), ist nur die negative Ergänzung seiner sittlichen und geistigen Lebensnorm der „reinen Thätigkeit".

Die häufigste stereotype Wendung ist: „reines Verhältnis", um die Idee des harmonischen Einvernehmens und Zusammenwirkens wiederzugeben, ohne dass ein Freundschaftsverhältnis vorzuliegen braucht. Dies ergiebt sich aus der Anwendung des Idioms in Briefen an Fernerstehende, z. B. an die Herzogin von Cumberland: „Ew. K. H. verehrtes Schreiben hat mich in meinem uralten Glauben bestärkt, dass rein und glücklich gefasste Verhältnisse unauslöschlich fortleben." Str. Br. I, 134. Als ein Beweis, wie typisch bei Goethe oft ganze Vorstellungskreise sind, möge der Anfang eines Briefes zitiert werden, der 11 Jahre früher geschrieben ist (1816), an Amalie Gildemeister: „Bei der Veränderlichkeit irdischer Dinge kann uns nichts erfreu-

licher sein, als zu erleben, dass frühere, auf reine Verhältnisse gegründete Empfindungen die grösste Dauer haben.“ Str. Br. I, 209. Es ist keine Phrase, wenn Goethe im ersten Briefe die Anschauung von der Dauer „reiner Verhältnisse“ als einen „uralten Glauben“ bezeichnet, denn er schreibt bereits am 25. März 1776 an Frau von Stein aus Leipzig, das er nach 8 Jahren zum erstenmal wiedersah: „Nur das ist geblieben, was die reinsten Verhältnisse zu mir hatte damals.“ I, 28. Bald darauf, 24. Mai 1776, nennt er das Verhältnis zu ihr selbst: „das reinste, schönste, wahrste, das ich ausser meiner Schwester je zu einem Weibe gehabt.“ I, 36. Sein Leben lang bewahrte Goethe „reine Verhältnisse“ unverbrüchlich; andererseits sind die vielen Fälle, in denen er gewisse ältere Beziehungen fallen liess, oder die Anknüpfung neuer ablehnte, daraus zu erklären, dass er kein reines, harmonisches Zusammenwirken und daher keine thätige Förderung zu erwarten glaubte. „Unreine Lebensverhältnisse soll man niemand wünschen“, heisst es Spr. 187; so löste Goethe sein Verhältnis zu Lavater und innerlich mit Jacobi, als er unreinen Missbrauch einer rein geschlossenen Freundschaft wahrzunehmen glaubte. Weit eher als mit solchen Geistern, die halb für, halb gegen ihn standen, versöhnte er sich mit streng Andersgläubigen, wie dem Kreise der Fürstin Gallitzin. Er erzählt über seinen Besuch in Münster nach der Campagne 1792: „Das Verhältnis von meiner Seite war rein; ich kannte die Glieder des Zirkels früher genugsam, ich wusste, dass ich in einen frommen, sittlichen Kreis hineintrat und betrug mich darnach.“ Camp. Fr. 25, 152. Das Wort „rein“ ist hier ausserordentlich vorstellungsreich, und besagt etwa: „ohne Nebenabsichten etwaiger Bekehrung, ohne mehr zu erwarten, als was sich bei der einmal vorhandenen religiösen Abweichung darbot.“

Eine andere typische Wendung ist: „reiner Zustand“, z. B. Ann. 130, bei einer ablehnenden Äusserung über Lichtenbergs Hogarth: „wie hätte der Deutsche, in dessen einfachem, reinen Zustande sehr selten solche excentrische Fratzen vorkommen, hieran sich wahrhaft vergnügen können?“ Dazu ist zu vergleichen eine Wendung aus den Wanderjahren: „Der deutsche Mittelstand in seinen reinen Häuslichkeiten,“ 18, 100, — zugleich als abermaliger Beweis, wie oft ganze Vorstellungsreihen bei Goethe typisch werden. Am schönsten tritt diese Prägnanz von „rein“ an einer Stelle der Wahlverwandtschaften hervor; es ist von einer Darstellung mittelalterlicher Gestalten die Rede, die alle den Eindruck eines in sich abgeschlossenen, harmonischen Zustandes machen: „aus allen Gestalten blickte nur das reinste Dasein hervor.“ Dieses reine Dasein wird dann ganz nach dem Ideal der „heiteren Entsagung“ in den Wanderjahren definiert als „heitere Sammlung, willige Anerkennung eines Ehrwürdigen über uns, stille Hingebung in Liebe und Erwartung...“ Auch in der Vollständigkeit und Reinheit der Typen liegt das „reine Dasein“ ausgesprochen: „Der Greis mit dem kahlen Scheitel, der reichlockige Knabe, der muntere Jüngling, der ernste Mann, der verklärte Heilige, der schwebende Engel, alle schienen selig in einem unschuldigen Genügen...“ 15, 138.

Eigentümlich berührt die Verwendung von „reinlich“ im höchsten Sinne von „rein“, wie F. II, 11987: „Doktor Marianus in der höchsten, reinlichsten Zelle.“ Die fremdartige Wirkung erklärt sich daraus, dass „reinlich“ heute nur im gröberen, materiellen Sinne verwendet wird, während es hier bedeutet: „in einer von allen irdischen Schlacken geläuterten Sphäre.“ Ähnlich erscheint an Stelle der oben erläuterten stehenden Wendung: „reines Mittel“ vereinzelt die Verbindung: „reinliche ... Mit-

tel“ 24, 264. Allgemein lässt sich wahrnehmen, dass Goethe die Prägnanz von Stammworten auf Ableitungen ausdehnt, wie z. B. erheitern (s. o. S. 49); die Prägnanz von rein hat auch „reinigen“: „der Begriff der Baukunst reinigte sich“ Ann. 862; „die Alten gelangten nicht dazu, ihre Erfahrungen zu reinigen“ 36, 80; besonders häufig in der Ital. Reise (s. u.).

Wo „rein“ zur Charakteristik von Personen verwendet wird, fällt vor allem die isolierte Stellung auf. Man würde sich heute kaum mit der einfachen attributiven Verwendung begnügen, wie „der reine Mann“, sondern eine Umschreibung wählen wie etwa „von reiner Gesinnung“. Es ist aber charakteristisch, dass Goethe solche Umschreibungen verschmäht, in dem sicheren Gefühl, dass die kernhafte Wucht des Wortes dadurch geschwächt, die Plastik des Ausdrucks verwischt werde. Über die Wichtigkeit der Charakterbeiworte in Goethes Sprache ist schon mehrfach gesprochen; als „rein“ mit auffälliger Prägnanz werden folgende Persönlichkeiten bezeichnet: Klopstock 21, 170; Fürstin Gallitzin Ann. 110; Molière Gespr. 5, 267; Bacon 29, 297; Batsch Ann. 162; Eckermann (An M. Willemer S. 289).

Die Prägnanz von „rein“ ist zeitlich auf keine Periode beschränkt und erscheint im Altersstil nur auf natürliche Weise gesteigert. Man kann jedoch zwei Epochen in Goethes Leben als solche bezeichnen, die von dem Begriff selbst vorwiegend beherrscht sind, in denen ihm dies Wort inneres Erlebnis wurde: in sittlicher Hinsicht die Weimarer Dekade und das Verhältnis zu Frau von Stein, in geistiger Hinsicht der Aufenthalt in Italien. Die erstere Epoche ist für Goethe gewissermassen die Blütezeit des Prinzips der „Reine“, das sich seitdem still zur Frucht entfaltete und Thun und Denken des Mannes und Greises als ethisches Ideal beherrscht. Am schönsten ist

dies Erleben ausgesprochen in der oft zitierten Stelle aus der Beschreibung des Sesenheimer Wiedersehens 1779: „Da ich jetzt so rein und still bin, wie die Luft, so ist mir der Atem guter und stiller Menschen sehr willkommen.“ An Frau v. Stein I, 186. Die Epoche der italienischen Reise ist dagegen vorwiegend eine Zeit der geistigen Klärung, des Heranreifens künstlerischer Ideale; mit wie klarem Bewusstsein Goethe selbst den Gährungsprozess an sich beobachtete, beweist der Gebrauch des Iterativs „sich reinigen“, der hier auffallend häufig ist: „Mein Geist reinigt und bestimmt sich“ 24, 349; „wenn man ... die Natur ansehen und wiederfinden ... kann, was Jene (die grossen Meister) gefunden ... haben, das muss die Seele erweitern, reinigen ....“ 24, 349; „ich fühle, dass sich mein Geschmack reinigt...“ 24, 400; „ich bin recht still und rein“ 24, 472.

---

In dem zuletzt citierten Satze begegnet die wichtigste Ergänzung des Begriffes „rein“: das Wort „still“. Hinsichtlich der Anwendung bei Goethe kann auf Rich. Meyers Analyse a. a. O. S. 32 verwiesen werden, die so durchsichtig ist, dass ein weiteres Aufhäufen von Beispielen überflüssig wäre. Nicht die äussere Ruhe, sondern „die innere Bewegungslosigkeit der Seele“ ist darunter gemeint, und zu der Vorstellung des inneren Friedens tritt ferner der Begriff der Empfänglichkeit, der geheimnisvollen Dämmerung der dichterischen Konzeption. Letztere Schattierung hat jedenfalls R. Meyer veranlasst, den Begriff „rein“ nur flüchtig zu streifen und bei „still“ eingehend zu verweilen, da sein Aufsatz zum grossen Teil unter dem Gesichtspunkt der dichterischen Technik Goethes und der daraus entspringenden Terminologie verfasst ist. Allgemein betrachtet dürfte „rein“ innerhalb der ethischen Kategorie entschieden den Centralbegriff und „still“

etwa eine Unterströmung darstellen. Wie sich Goethe das Verhältnis beider Worte zu einander dachte, zeigt z. B. eine Stelle in DW.: „er (der Verfasser Werthers) war aus der Stille, der Dämmerung, der Dunkelheit, welche ganz allein die reinen Produktionen begünstigen kann, in den Lärmen des Tageslichts hervorgezogen“ 22, 138. Das grössere Bedeutungsfeld von „rein“ geht vor allem daraus hervor, dass „still“ nicht entfernt so häufig begegnet, sei es in stehenden Verbindungen oder in Übertragungen; auch zur Charakteristik von Personen wird es seltener gebraucht und entbehrt ganz der aktiven Qualität; die „rein“ enthalten kann.

Dem gleichen Vorstellungskreis gehören zwei andere Worte an, die ebenfalls bei Goethe prägnant erscheinen: „fromm“ und „zart“. Hinsichtlich des ersteren Wortes macht Goethe einen Unterschied zwischen rein kirchlicher und rein sittlicher Frömmigkeit, oder nach der unübertrefflichen Fassung Spr. 41: zwischen Frömmigkeit als Zweck und als Mittel. Die Frömmigkeit „als Zweck und Ziel“ (Spr. 42) hat Goethe zeitlebens abgelehnt; er spricht von ihr an anderer Stelle als „eine täglich und stündlich durchgeführte Frömmigkeit“, die „wie eine Art von Polizei auf den äusseren Anstand wirke, aber nicht mehr auf den tiefen Sinn.“ Wanderj. 18, 386. Nach Goethes individueller Auffassung dagegen geht Frömmigkeit aus der Reinheit des Herzens hervor, aus dem Streben, „sich das Höchste zu vergegenwärtigen,“ oder wie es in der Elegie von 1823 heisst:

„Sich einem Höhern, Reinern, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten...“

Die „fromme“ Stimmung, aus der heraus diese Elegie geschrieben wurde, lagert über dem ganzen denkwürdigen

Sommer 1823, der letzten Verjüngungsepoche; sie klingt aus allem entgegen, was damals entstand, selbst aus Recensionen, wie z. B. der über Johanna Schopenhauers Roman „Gabriele". Die Gelehrten Martius und Nees von Esenbeck hatten Goethe zu Ehren eine neue brasilische Pflanzengattung „Goethea" genannt; eine Schrift über diesen Gegenstand mit kolorierten Tafeln war ihm nach Böhmen nachgesandt worden, und über die Lektüre spricht sich Goethe aus: „Möcht' ich mich fromm und kurz fassen, so müsst' ich sagen: es kam augenblicklich der Friede Gottes über mich, der, mich mit mir selbst und der Welt ins Gleiche zu setzen, sanft und kräftig genug war." Naturw. Korresp. II, 58. Die Stelle wird hier angeführt, um den vielumfassenden Begriff des Wortes „Frömmigkeit" bei Goethe zu illustrieren, und die Verschiedenheit von der eng-generellen Bedeutung. Aus dem gleichen Gesichtspunkt erklären sich Anwendungen wie z. B. in Spr. 914: „Physik muss ... mit allen liebenden, verehrenden, frommen Kräften in die Natur und das heilige Leben derselben einzudringen suchen..."; der Chemiker Rob. Boyle wird 36, 201 als „zartes, frommes Gemüt" charakterisiert. Interessant ist die Art, wie Goethe sich der Fürstin Gallitzin gegenüber rechtfertigt, als diese mit der Gretchenfrage an ihn herantritt: „Nun sag', wie hast Du's mit der Religion." Man hatte ihn bei der Fürstin verdächtigt als einen, der sich so fromm zu stellen wisse, dass man ihn für religiös halten könne. Hier weiss Goethe mit einer geschickten Wendung den Unterschied zwischen der landläufigen und höheren individuellen Auffassung des Begriffes „fromm" aufzudecken, indem er erwidert: „ich stelle mich nicht fromm, ich bin es am rechten Orte; mir fällt nicht schwer, mit einem klaren, unschuldigen Blick alle Zustände zu beachten, und sie wieder auch ebenso rein darzustellen." 25, 160. Man sieht hier die nahe Ver-

wandtschaft von „fromm“ und „rein“ im Sinne von: „ohne Nebenzwecke, harmonisch“, und da Goethe gewissermassen in der ganzen Natur immerwährend Kirche und Gottesdienst empfand, so musste er natürlicherweise auf die Substitution „naturfromm“ für „kirchlich fromm“ geleitet werden. Einen solchen „wahren Naturfrommen“ erblickt er in Shakespeare, und rühmt an ihm die gleiche Fähigkeit, die er der Fürstin Gallitzin gegenüber sich selbst zuschreibt; „ihm blieb die Freiheit, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln.“ 28, 736.

Natürlich kommt „fromm“ auch im generellen Sinne vor, aber gerade deshalb bedarf es oft einer sorgfältigen Feststellung der Bedeutung. Wenn in dem Divangedichte „Offenbar Geheimnis“ Hafis angeredet wird mit den Worten:

Der du, ohne fromm zu sein, selig bist,

so kann hier nur „kirchlich fromm“ gemeint sein (vgl. auch Loepers Note 4, 38); anders in einem Aphorismus, den Riemer überliefert, Gespr. 2, 188: „Vernunftkultur hätten am Ende einzig die Frommen; bei den anderen (Jacobi etc.) gewinnt zuletzt der Verstand doch die Ueberhand, dass man das höchste zu irdischen Zwecken benutzt.“ Man könnte hier geradezu „die Naturfrommen“ einsetzen, denn es ist die Spinozistische Erkenntnis dritten Grades gemeint, im Gegensatz zu dem „unreinen Enthusiasmus“ der sich nicht scheut, „das Obere dem Untern aufzuopfern“, wie es in einer ähnlichen Betrachtung über Lavater und Basedow heisst, DW. 22, 171.

Die in Goethes Schriften nicht seltenen Bezeichnungen: „die sogenannten Frommen“ (20, 72), „die abgesonderten Frommen“ (20, 134), „die frommen Seelen“ 22, 156 u. ähnl., weisen auf den Pietismus als Sekte und beruhen auf generellem Gebrauch des 18. Jahrhunderts.

Sehr reich an Nuancen ist das Wort „zart“ bei Goethe. Auch hier ist es zunächst die Übertragung auf Abstrakta, die eigenartig wirkt, wie z. B. „zarte Sittlichkeit“ 22, 114; 115; „Nichts ist zarter als die Vergangenheit“ ZX. 2, 363; Lavater, „mit den zartesten sittlichen Anlagen geboren“ 22, 152. Noch individueller wirkt die Übertragung auf geistige Verhältnisse, wo „zart“ oft die Bedeutung von „feinsinnig, feinfühlend“ erhält. So erklären sich Wendungen wie: „zarte Empirie“ Spr. 906; „scharfsinnige Zartheit“ 25, 154; „die zarte Bedeutsamkeit des Originals“ 22, 93 (hier etwa = intim); die Epoche von 1790 bis 1810 wird u. a. genannt „zart“ 29, 261. Auch als Charakterbezeichnung wird „zart“ oft prägnant verwendet z. B. Gotter, „sein Sinn war zart, klar und heiter“ 22, 82; Schelver „ein zugleich höchst zartes und tiefsinniges Wesen“ Ann. 374; Batsch „zarte Bestimmtheit“ 33, 64.

---

Es wäre nicht statthaft, an dieser Stelle ein Wort zu übergehen, das bei Goethe eigentlich keine individuelle Bedeutung entfaltet hat, das aber zu den schönsten Besitztümern der deutschen Sprache zählt, und seine Vertiefung nicht zum wenigsten der getreuen Pflege dieses Sprachgewaltigen verdankt: das Wort „Gemüt“. Man dürfte von dem Dichter des Werther ohne weiteres annehmen, dass die Geschichte dieses Wortes mit seiner eigenen sprachlichen Entwickelung eng verflochten ist. Inwiefern diese Annahme zu Rechte besteht, hat R. Hildebrand in seinem Artikel über das Wort „Gemüt“ im DWb. (IV. 1. 2. 3293—3327) höchst lehrreich dargethan; der ganze Bedeutungsreichtum des Wortes spiegelt sich in Goethes Werken so lückenlos wieder, dass man fast die nhd. Geschichte desselben daraus rekonstruieren könnte. Er kennt es sowohl in der älteren nhd. Bedeutung als Ge-

samtheit der seelischen und geistigen Kräfte (z. B. Spr. 228: „die Gesinnungen sind das lebendige Gemüt") wie in der Verengerung auf das Gefühlsleben, die das Wort der Bewegung des Pietismus und seines Dranges nach Verinnerlichung verdankt, wie auch in der jüngsten und engsten subjektivistischen Wandlung seitens der Romantik: als „weiche, empfindsame Stimmung". Das zweite Stadium der Verengerung repräsentiert indessen die eigentliche Normalbedeutung, während er das dritte zur Notiz nimmt, aber den Gebrauch eher ablehnt. Diese Stellung hängt zusammen mit seiner wiederholt erörterten Abneigung gegen gewisse „Regionen" der Romantik, in denen er die falschen Tendenzen der Frömmelei und Altertümelei witterte. So beklagt er sich in dem Artikel „Letzte Kunstausstellung" 1805 über die Missachtung der ernsten Bestrebungen der „Weimarischen Kunstfreunde" und über das Eindringen einer Kunst, die „durch Frömmelei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigt." ... „Gemüt wird über Geist gesetzt, Naturell über Kunst. ... Gemüt hat jedermann, Naturell mehrere; der Geist ist selten die Kunst ist schwer." 27, 321. Aber nicht einmal hier braucht man „Gemüt" mit Hildebrand im Sinne der romantischen Doktrin zu interpretieren, da Goethe schon gegen die Beherrschung der Kunst durch das Gemüt im weiteren Sinne (= Empfindungsleben), überhaupt gegen alle „stoffartigen Wirkungen" eingenommen war. Auch die Definition, die er noch Jahrzehnte später (1827) für Gemüt giebt: „das innere Gefühl, worin alle gutartigen Menschen übereinkommen" 29, 629, beweist, dass er mit dem Wort nicht die Vorstellung eines gesteigerten, sondern nur des Empfindungslebens an sich, verband. Mit dieser Bedeutung wird man in allen Fällen auskommen, um so mehr, als jede elegische, weichliche Stimmung, also Gemüt im romantischen Sinne, ihm verhasst war.

Ganz ähnlich wie gegen das Substantiv verhält sich Goethes Sprache gegenüber dem Adjektiv „gemütlich", indem ihm auch hier die moderne jüngste Stufe fremd ist, d. h. gemütlich im Sinne von „bequem, behaglich" oder gar „spiessbürgerlich". Es ist übrigens bemerkenswert, dass sich das Adjektiv in seiner Bedeutung nicht wie das Substantiv verengert und vertieft, sondern erweitert und verflacht hat, so dass wir heute zu einem anderen Suffix: -voll, greifen müssen, um das Goethesche „gemütlich" richtig wiederzugeben. Denn es hat bei ihm die Normalbedeutung: „auf das Empfindungsleben bezüglich", „gemütvoll", wobei das zweite Stadium in der Entwicklung des Substantivs „Gemüt" die Färbung des Grundwortes giebt. Die Abweichung vom modernen Gebrauch springt beim Adjektiv weit mehr in die Augen und möge durch folgende Fälle illustriert werden: Gleims Poesie gewährt „den Ausdruck eines gemütlichen Menschenverstandes" Ann. 540; „meine ersten Produktionen sind ... gewaltsame Ausbrüche eines gemütlichen Talents" 29, 184; „auf jenen gemütlichen Anfängen (des Urchristentums) lastet ein ... barockes Heidentum" 24, 112; (Eine Reihe bürgerlicher Dramen) „brachten den Wert des mittleren, ja des unteren Standes zu einer gemütlichen Anschauung" DW. 22, 114; (Eine Medaille) „von unschätzbar gemütlicher Arbeit" An Boiss. II, 533; „ein Brunnenfest, welches durch einen Kinderaufzug recht gemütlich wurde" Ann. 907 (hier wäre man besonders versucht, die moderne Bedeutung = behaglich, einzusetzen, die jedoch abzuweisen ist). Übrigens ist auch „gemütvoll" belegt: „gemütvolle Talente" 29, 246. Nach Hildebrands Vermutung ist gemütlich = gemütvoll „eigentlich von Goethe in die Schriftsprache eingeführt, etwa nach 1790". „Er wird es aus dem Hausdeutsch seiner Umgebung aufgenommen haben." (DWb. IV, 1. 2. 3332.) Dann wäre das Wort eines der

wenigen, deren Bedeutungswandel sich auf eine bestimmte individuelle Quelle zurückführen lassen.

Abzutrennen ist eine Verwendung mit dem Dativ der Person, = willkommen, lieb, angenehm, die sich auf die mhd., altnhd. Bedeutung des Substantivs = Lust, Neigung, stützt und bei Goethe noch zahlreich zu belegen ist: „ich hoffe, dass einiges dir gemütlich sein solle“ An Zelter III, 73; „ein Heft, aus dem sie sich, was ihr gemütlich war, ausgeschrieben.“ 15, 152. „An der ihm gemütlichen Stelle.“ Ann. 546.

Wenn Goethe die jüngste Bedeutungsphase von „gemütlich“ nicht geläufig ist, so ist dies nicht in dem Mangel der Vorstellung begründet, denn alles, was wir uns heute unter „gemütlich“ im Sinne einer bequemen Geselligkeit und eines traulichen Daseins vorstellen, drückt Goethe durch das Wort „behaglich“ aus. Die ungemeine Wichtigkeit dieses Begriffes für das Verständnis von Goethes eigener Persönlichkeit und seiner Auffassung menschlicher Zustände hat bereits Aug. Lehmann, Goethes Sprache und ihr Geist, S. 292 ff., erschöpfend behandelt. Es sei erinnert an solche typische Verbindungen wie: „behagliche Beschränkung“, „häusliche Ruhe und Behaglichkeit“, „heiteres Behagen“, „behaglicher Zustand“, „bürgerliches Behagen“ (die ganze Reihe 29, 233), u. a. Es ist kein Zufall, dass Goethe bei Schilderung der Friedensepoche nach 1763 die Ausdrücke „Behagen“ und „behaglich“ in kurzen Abständen fünfmal nacheinander braucht (DW. 23, 41 ff.). Auffällig sind Wendungen wie: „Mein Landvogt (Gessler) war einer von den behaglichen Tyrannen“ Ann. 440; „mutwilliges Behagen“ 15, 82; generisch steht „der Behagliche“ und „der starre Behagliche“ 15, 125, eine Zusammendrängung aus: „derjenige, der mit Starrsinn nur einen behaglichen Zustand als Massstab anerkennt.“

Die vorliegende Gruppe umfasst vorzugsweise Zustandsbegriffe, und so möge hier eine Reihe von Worten angeschlossen werden, die sich um den Begriff „Zustand“ selbst gruppieren und wichtig sind als typische Ausdrücke einer bestimmten Art von Indifferenz in Goethes Denkweise. Schon der frühreife Knabe und Jüngling übersah intuitiv die Höhen und Tiefen der menschlichen Gesellschaft, und die Briefe aus Leipzig zeigen stellenweise einen fast greisenhaften Skeptizismus, der zwar halb komisch wirkt, aber doch als frühes Symptom des mephistophelischen Ingredienz von Interesse ist. Goethe hat selbst später wiederholt geäussert, dass ihm eigentlich von jeher alles so selbstverständlich vorgekommen sei, als hätte er es in vergangenen Zeiten schon einmal durchlebt. Dass in diesem Ekel vor dem ewigen Einerlei des Lebens eine der Hauptursachen der Wertherkrankheit, der schwersten Krisis seiner inneren Entwicklung, lag, bedarf keiner weiteren Ausführung. Aus jener Krisis, wie anderen späteren, stellte er sich zum Gleichgewichte her durch das Lösen des auf ihm lastenden Stoffes in der Form und sinnlichen Gestaltung: der Gewinn aber war das Vermögen, in der beständigen Wiederkehr der Lebensbilder das Bleibende, Typische um so sicherer zu erkennen. Wie sich dieses Vermögen in immer steigernder Entfaltung auch in der Sprache äusserte, ist später zu behandeln; hier soll durch das Vorstehende nur der häufige Gebrauch solcher Ausdrücke, wie: Zustand, Wesen, Läufte, Wirtschaft, Region, Treiben, erläutert werden. Es sind bequeme Füllworte, um halb im Überdruss, halb im Verlangen nach typischer Festlegung das leidige Einerlei ewig wiederkehrender Verhältnisse summarisch abzuthun. Schon R. Meyer hat a. a. O. S. 37 eine Fülle von Belegen angeführt, um die Beliebtheit von „Wesen“, besonders in Zusammensetzungen, zu illustrieren; vgl. „Bibliotheks-

wesen", „das Farbenwesen", „Schriftsteller- und Recensentenwesen", „Litterarwesen", „das ganze musikalische Wesen" u. a. Auch das Wort „Zustand" ist an der gleichen Stelle besprochen; hinzugefügt sei noch folgende merkwürdige Stelle aus einem Briefe an Niebuhr 1812: (Goethe spricht über die typische Entwicklung von der Aristokratie zur Monarchie und fährt fort): „Alle drei Zustände (Zustand ist ein albernes Wort, weil nichts steht und alles beweglich ist), alle drei Verhältnisse leiden eben an dem Beweglichen..." Str. Br. II, 18. Dass Goethe hier eins seiner Lieblingsworte selbst verdammt, könnte auffällig erscheinen; aber er stellt wohl gelegentlich solche theoretischen Betrachtungen an, ohne sie in die Praxis zu übertragen (vgl. über „Komposition" 34, 170; Gespr. 8, 98; über „erinnern" Gespr. 4, 311; im allgemeinen unten S. 279 ff.). Man hat darin vielmehr Ausdrücke eines augenblicklichen Ärgers über das ungefüge Material der deutschen Sprache zu erblicken, den „schlechtesten Stoff", wie sie in dem bekannten Venetian. Epigramm in vorübergehendem Zorn genannt wird. So hielt Goethe auch an dem Wort „Zustand" weiterhin fest, und zwar entwickelte sich das Wort zu der Prägnanz: „bleibendes Verhältnis", wie z. B. aus folgender Stelle in einem Briefe an Carlyle (25. Juni 1829) hervorgeht: „Die poetische Gabe ist mit der Gabe, das Leben einzuleiten und irgend einen Zustand zu bestätigen, gar selten verbunden." Briefw. S. 67.

Ein anderer beliebter Kollektivausdruck ist „Region", häufiger im Plural „Regionen"; mit vorwiegender Beziehung auf geistige Strömungen ist er zahllos im Altersstil anzutreffen, z. B. Ann. 798, 884; 29, 383; „die sinnig-geistigen Regionen Deutschlands" 28, 342; „Region der Wahrheit", u. s. w.; sehr beliebt ist: „höhere Regionen" z. B. Ann. 887; 22, 115; 29, 343 u. a. — „Läufte"

begegnet meist in Zusammensetzungen wie: „Zeitläufte“ Ann. 129; „Tagesläufte“ Ann. 150; „Jahresläufte“ F. II, 4863; „Kriegsläufte“ Ann. 175; „Schreckensläufte“ F. II, 4931. Ein Kollektivausdruck der früheren Zeit ist „Wirtschaft“, das z. B. in den Briefen an Lavater 1775 und 1776 vielfach begegnet, etwa in der Bedeutung von „Art und Weise“, auch „Lebensweise“; ein Brief, der noch in Frankfurt geschrieben ist, bietet eine Stelle, die in ihrem ganzen Zusammenhange typisch ist als Ausdruck der indifferenten Stimmung und des Überdrusses an dem „Weltwesen“, wie Goethe später gesagt hätte: „Mir wird je länger je mehr das Treiben der Welt und der Herzen unbegreiflich. Einzelne Züge, die sich überall gleichen, und doch nie dran zu denken, dass der grösste menschliche Kopf ein Ganzes der Menschen Wirtschaft übersehen werde.“ DjG. III, 112. In ganz entgegengesetzter Stimmung zählt er am 8. Jan. 1777 alle die Licht- und Schattenseiten des „bunten Treibens der Welt“ auf und schliesst: „es ist eine treffliche Wirtschaft.“ Andere Belege aus jener Zeit sind: „... Ausspinnens ist jetzt nicht Zeit (hinsichtlich seiner Mitarbeit an den Physiognom. Fragen), der ich in verbreiteter Wirtschaft und Zerstreuung von Morgens zu Nacht umgetrieben werde.“ An Lavater 21. Dez. 1775, DjG. III, 122. — „Ich habe mich über deine Plans Wirtschaft (Anordnung der Fragmente) ein bissel geärgert...“ An Lavater DjG. III, 136. „Ich kann nichts von meiner Wirtschaft sagen, sie ist zu verwickelt...“ An Johanna Fahlmer DjG. III, 121; u. ö. In einem Briefe aus Venedig redet er einmal von der „Wirtschaft der Seeschnecken...“ 24, 84 (1786). — Endlich verdient „Treiben“ hier Erwähnung als ein Lieblingswort, besonders in Verbindungen wie: „Treiben der Welt“, „Treiben des Lebens“, „Erdetreiben“ u. a.; der bekannte Vers: „Ach, ich bin des Treibens müde!“ ist ein weiterer typischer Aus-

druck dieser Indifferenz. Dem „bunten Treiben der Welt“ und der „verbreiteten Wirtschaft“ steht gegenüber der „Kreis“ (hier also in verschiedener Anwendung von der in R. Meyers Aufsatz erläuterten = die kleine Gemeinde des Dichters, im Gegensatz zu der „Menge“); es ist die „Systole“ der Verengerung und Beschränkung gegenüber der Zerstreuung, oder mit den Worten des Prometheus: „der Kreis, den meine Wirksamkeit erfüllt.“ In diesem Sinne begegnet „Kreis“ häufig in der ersten Weimarer Zeit, als sich der Dichter aus dem Weltschweifen, dem unbedingten Streben „ins Engere zog“ und sich einen bestimmten Wirkungskreis schuf. So schreibt er bereits am 19. Febr. 1777 an Lavater: „mich kümmert ausser meinem Kreis nun gar nichts,“ und deutlicher an Knebel 16. Febr. 1784: „Die Geschäfte, die Wissenschaften, ein paar Freunde, das ist der ganze Kreis meines Daseins, in den ich mich klüglich verschanzt habe.“ I, 51. — Andere Verwendungen von „Kreis“, in denen das Bild des Zirkels deutlicher hervortritt, sind später unter der Typik der Metaphern zu behandeln (s. unten S. 259). Dort sind auch metaphorische Lieblingswendungen für den Begriff des Einerlei, wie „Raritätenkasten“, „Schnurre“, „die Tonne wälzen“, besprochen (s. unten S. 246 f.).

---

Über die drei allgemeinsten Ausdrücke der indifferenten Sphäre: „heiter“, „trefflich“, „würdig“, die allen Kategorien angehören, ist bereits oben das nötige gesagt worden; ganz farblos ist auch „redlich“, das im 18. Jahrhundert allgemein weit gebräuchlicher war, als heute. Individuell ist in Goethes Sprache die Verbindung von „redlich“ mit den Begriffen des Wollens und Strebens; stereotyp ist die Wendung: „redliches Streben“ z. B. 29, 146; 151 u. s. w. Schon dem Grafen Reinhard muss diese

Eigentümlichkeit aufgefallen sein, denn er braucht die Verbindung einmal selbst in gleichsam citierender Weise in einem Briefe an Goethe: „Überall (in den morphologischen Heften) verstehen Sie es, ... lichte Aussichten durch den dichten Wald zu öffnen, überall ist ein redliches Streben.“ Briefw. S. 187. Auch „redliches Bemühen“ ist häufig, (z. B. im Sonnett „Natur und Kunst“: „Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!“ 11. 1, 71; in der ZX.: „Jedem redlichen Bemühn sei Beharrlichkeit verliehn.“ 3, 260; u. ö.); ferner „redliches Wollen“ (z. B. Ann. 656; 22, 97). — Noch farbloser ist „treulich“, eine der Lieblingswendungen des Altersstiles, besonders in Briefen. Dagegen hat „anständig“, wie schon Pniower G.-J. 19, 230 f. dargelegt hat, eine merkwürdige Prägnanz entfaltet, deren Hauptstufen etwa wären: „angemessen — schicklich — würdevoll — anmutig.“ Viele Anwendungen erklären sich ohne weiteres dadurch, dass die wörtliche Bedeutung herausgehoben ist, und das Fremdartige weicht, sobald man „anstehend, wohlanstehend“ einsetzt. Zu den von Pniower erklärten Belegen seien noch folgende hinzugefügt: „...als der Vater mit anständigem Enthusiasmus zu reden anfing...“ 16, 157 (= mit Begeisterung, aber zugleich mit Würde); (über das Porträt von Ferd. Imécourt, gemalt von Gérard): „... die Gestalt von mittlerer Grösse, anständiger Zartheit...“ 28, 586 (= wohlanstehend); „sie antwortete mir sanft und gefällig, wie es einer anständig Betrübten ziemt“ 18, 42 (eine Art Pleonasmus = wie es einer Betrübten wohl ansteht und ziemt); (über den Riss zum neuen Theater urteilt Goethe in einem Briefe an Schiller 14. Juli 1798): „Der Gedanke ist sehr artig und anständig“ (hier würde „angemessen“ einzusetzen sein); „wer klar sieht, wird dasjenige, was ihnen gelungen ist, mit Ehrfurcht bewundern und das, was ihnen misslang, anständig bedauern“

29, 239 (= geziemend); „man ebnete einen anständigen Platz“ Ann. 8h (= angemessen, genügend gross); „die Eltern waren anständig behagliche Personen“ 23, 109 (Personen in mässig behaglichen Umständen). Diese Beispiele werden genügen, um die Abweichung von der heutigen Verwendung zu illustrieren. Der Unterschied besteht darin, dass die Bedeutung heute auf den Begriff des sittlichen Anstandes verengert ist, während sie bei Goethe im weitesten Sinne alles einschliesst, was „angemessen“ ist, auch in konkreter Hinsicht, wie die Wendung „anständiger Platz“ deutlich zeigt. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass diese erweiterte Gebrauchsweise von „anständig“ keineswegs auf Goethes Sprache beschränkt, sondern allgemein in der Litteratursprache des 18. Jahrhunderts zu belegen ist; individuell ist vielmehr die Häufigkeit, mit der es Goethe anwendet, und diese Beliebtheit gewinnt an Bedeutung, wenn man das Wort im Zusammenhang der reich entwickelten Terminologie der Indifferenz betrachtet.

---

Einer der schönsten Sprüche Goethes lautet: „Die wahre Liberalität ist Anerkennung.“ Spr. 624. Gleichgiltigkeit gegen das Weltwesen im allgemeinen hinderte ihn nicht an positiver Toleranz im einzelnen, an dem „Gelten lassen“ einer jeden Individualität an ihrer Stelle, an „lässlicher“ Auffassung, die sich zu „Neigung“ und „Wohlwollen“ steigerte, sobald er die geringste Möglichkeit eines Anschlusses an seine Gemeinde, einer gegenseitigen Förderung, zu sehen glaubte. Alle hier angemerkten Ausdrücke stehen in innerer Verwandtschaft unter sich und mit einem Grundzug von Goethes Charakter, der in einem Briefe an Knebel als ein Resultat der Rhein- und Mainreise von 1814 in den folgenden Sätzen niedergelegt

ist: „Unter denjenigen Vorteilen, welche mir meine letzte Reise gebracht, steht wohl die Duldsamkeit obenan, die ich mehr als jemals, für den einzelnen Menschen empfinde. ... Ich bin dieses Mal sehr glücklich durch die Welt gekommen, indem ich von niemand etwas weiter verlangte, als was er geben konnte und wollte, ihm weiter nichts anbot, als was ihm gemäss war...“ II, 158. Der Grundsatz der Duldung muss ihm in der Wendung „gelten lassen“ besonders anschaulich entgegen geklungen sein, denn sie erfreut sich im Altersstil grosser Beliebtheit. Einer der frühesten Belege findet sich in einem Briefe an Cotta vom Jahre 1808, in dem Goethe über seine Aufnahme bei Napoleon in der bekannten ausweichenden Art berichtet: „Ohne mich auf das Detail der Unterhaltung einzulassen, so kann ich sagen, dass mich noch niemals ein Höherer dergestalt aufgenommen, indem er mit besonderem Zutrauen mich, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, gleichsam gelten liess...“ Str. Br. I, 126. Hier wird schon durch die gleichnisweise Einführung ein besonderes Gewicht auf das Wort gelegt, das etwa der Umschreibung entspräche: „Er liess meine Individualität zur Geltung kommen und respektierte sie.“ An einer anderen Stelle wird die Bedeutung durch den Zusatz von „schalten“ accentuiert: (über den Verkehr mit Zimmermann) „wir liessen uns wechselsweise gelten und schalten“ DW. 22, 195. Goethe stand gerade in dieser Hinsicht, in seiner „unüberwindlichen, naiven Gutmütigkeit“ im geraden Gegensatz zu seinem Freunde Merck, dem „mephistophelisch querblickenden“: „das ewige Geltenlassen, das Leben und Lebenlassen war ihm ein Greuel.“ DW. 23, 56.

Sehr prägnant erscheint der Ausdruck ferner in dem „Dank des Paria“ 1, 279:

Grosser Brahma! nun erkenn' ich,
Dass Du Schöpfer bist der Welten!

Dich als meinen Herrscher nenn' ich;
Denn Du lässest alle gelten.
Und verschliessest auch dem Letzten
Keines von den tausend Ohren;
Uns, die tief Herabgesetzten,
Alle hast Du neu geboren.

Hier liegt in dem „gelten lassen" geradezu die christliche Lehre von der Anwartschaft aller, auch der Verworfensten, am Reiche Gottes ausgesprochen, und eben diese Humanisierung des altindischen Fabelstoffes ist Goethes Eigentum (vgl. Loepers Kommentar Gedichte 1, 389). In der Spruchweisheit des Alters spielt das „Geltenlassen" eine grosse Rolle; Goethe macht aus seiner Abneigung gegen bestimmte Tendenzen der jüngeren Generation kein Hehl, aber er lässt sie gleichmütig gewähren: „Was ich tadle, muss ich gelten lassen" ZX. 2, 352, erwartet aber seinerseits die gleiche Toleranz ZX. 2, 390:

„Lasset walten, lasset gelten,
Was ich wunderlich verkündigt!
Dürftet Ihr den Guten schelten,
Der mit seiner Zeit gesündigt?"

Dem ersteren Vers entspricht inhaltlich, obwohl nicht so scharf pointiert, eine Auslassung über die neueste deutsche Poesie in einem Briefe an die Gesellschaft für in- und ausländische Litteratur in Berlin. Diese hatte ihm zu seinem 80. Geburtstage ein Glückwunschschreiben übersandt, worauf Goethe in einem längeren, höchst interessanten Briefe antwortete und sich, im Anschluss an sein damaliges Lieblingsthema der Weltlitteratur, über Hilfsmittel und Vorteile des Studiums fremder Litteraturen verbreitete. Darin kommt folgender Passus vor: „Die deutsche Poesie bringt ... eigentlich nur Ausdrücke, Seufzer und Interjektionen wohldenkender Individuen. Jeder

Einzelne tritt auf nach seinem Naturell und seiner Bildung; kaum irgend etwas geht ins Allgemeine, Höhere... Dies wollen wir nicht tadeln, sondern gelten lassen für das, was es ist.“ Str. Br. I, 207 (1829). Eine ganz ähnliche Prosaumschreibung der gleichen ZX. (Was ich tadle, muss ich gelten lassen) findet sich bereits viel früher in einem Briefe an den Grafen Reinhard vom 8. Mai 1811: „Überhaupt, wenn man mit der Welt nicht ganz fremd werden will, so muss man die jungen Leute gelten lassen für das, was sie sind...“ Briefw. S. 105. Dagegen verspürt man in anderen Xenien den gleichen Geist, der im „Buch des Unmuts“ im Divan schilt; in den Versen (2, 345)

Ruhig soll ich hier verpassen
Meine Müh' und Fleiss;
Alles soll ich gelten lassen,
Was ich besser weiss.“

erscheint die Duldung nur gezwungen, und an anderer Stelle (3, 259) rühmt der vom Weltwesen abgewandte Greis seine Unabhängigkeit, die ihn auch der Duldung überhebe:

Verfahre ruhig, still,
Brauchst Dich nicht anzupassen;
Nur wer was gelten will
Muss andre gelten lassen.

Den gleichen Vorstellungskreis wie „gelten lassen“, umfasst das Wort „lässlich“, gewissermassen das Adjektiv zu jenem Begriff und in hervorragendem Masse ein Goethescher Idiotismus. „Lässlich“ ist auch die Art, wie er selbst mit dem Worte schaltet, indem es „gelten“ und „gelten lassen“, aktive und passive Bedeutung zugleich in sich vereinigt. Auszugehen ist natürlich von der passiven Bedeutung: „Was geduldet werden kann“, die zwar auch anderweitig, aber nirgends in solcher Häufigkeit wie bei

Goethe belegt ist. Die heutige Entsprechung wäre: „leidlich, passabel“. Die Beliebtheit ist etwa gleichzeitig mit der Aufnahme von „gelten lassen“ zu datieren, seit dem Eintritt einer gleichmütigen Altersstimmung. Aus der grossen Anzahl der Belege seien erwähnt: „Eine lässliche Bosheit“ 20, 155; „... die lässlichsten Versuche, sich etwas Höheres anzubilden...“ 22, 18; „lässliche Hexameter“ 25, 174; „die lässlichsten Produktionen“ Ann. 1045. Die aktive Verwendung, = tolerant, duldsam, scheint Goethe allein anzugehören, begegnet bei ihm jedoch ebenso früh, wie die passive. Belege: „Ein lässlich scheinendes... Verbot“ 10, 74; „was die Menschen thaten und trieben, sah ich lässlich an...“ 20, 150; „wenn wir ... die vor uns liegende Sammlung dankbar und lässlich behandeln“ 29, 398. Endlich entwickelt sich aus der aktiven Verwendung leicht die Nuance: „zu tolerant“ = „bequem, nachlässig“, die ebenfalls Goethes Eigentum ist und ebenfalls so früh wie die beiden anderen Bedeutungen belegt ist: „weil er die Sache lässlich nimmt... so bleiben seine Überzeugungen für die Gegenwart verloren.“ 29, 301; „lässliche Amtsbeschäftigung“ 21, 187; „bei einer solchen lässlichen Behandlung eines bedeutenden Geschäfts“ 29, 632; „man sieht ..., dass die Anlage meines Gedichtes ... etwas Lässliches hatte“ Ann. 440. Auch das Substantiv „Lässlichkeit“ begegnet in passiver wie aktiver Bedeutung; in ersterer schon im Anhang zum Cellini (1802): „Lässlichkeit menschlicher Fehler“ 30, 446; aktivisch: „man wird sich bei der Betrachtung ... in einer gewissen Lässlichkeit erhalten müssen...“ 28, 422.

---

Goethes eigene Definition des Begriffes „Neigung“ lautet: „sie bezieht sich auf ein reines Verhältnis, das in allem der Liebe gleicht, nur nicht in der notwendigen Forderung einer fortgesetzten Gegenwart.“ 29, 237. Die Be-

trachtung, der diese Stelle entnommen ist, hat die Überschrift: „Verhältnis, Neigung, Liebe, Leidenschaft, Gewohnheit“ und behandelt also die Skala der Affekte, ein Thema, das Goethe in den verschiedensten Formen zu allen Zeiten beschäftigt hat. Demgemäss begegnen auch die Worte selbst in bedeutungsvoller Prägnanz, wie hinsichtlich „Leidenschaft“ schon oben S. 69 ff. gezeigt war. Wenn dieses letztere Wort das Gefühl einer stärkeren Beschleunigung des Pulses in dem Sprachkörper darstellt, so könnte man „Neigung“ als die schwächste, oft kaum wahrnehmbare Erregung auffassen, die aber gleichwohl ihren dynamischen Ursprung bethätigt und in dem blossen „Verhältnis“ die hin- und widerstrebenden Kräfte entfaltet: „Die Synthese der Neigung ist es eigentlich, die alles lebendig macht.“ An Reinhard S. 8. Dieser letztere Gedanke liegt auch der ZX. 2, 364 zu Grunde:

Was auch als Wahrheit oder Fabel
In tausend Büchern Dir erscheint,
Das Alles ist ein Turm zu Babel,
Wenn es die Liebe nicht vereint.

Als Bezeichnung des häufigsten Grades in der Reihenfolge der Affekte ist auch das Wort „Neigung“ eins der häufigsten in Goethes Sprache. Um diese allgemeine Behauptung durch einen Einzelfall zu erläutern, sei erwähnt, dass allein in den Wahlverwandtschaften das Wort „Neigung“ 60 mal begegnet. Allerdings mag diese Erscheinung zum Teil darin begründet sein, dass in diesem Roman die Neigung selbst, oder die Entfaltung der Neigung zur Leidenschaft, das Thema bildet. Wie es hier im grossen epischen Massstabe durchgeführt wird, so stimmt es den Greis noch zu stiller aphoristischer Betrachtung (vgl. den obigen Aufsatz über die Stufenfolge der Affekte), und das gleiche Thema klingt bereits in der Jugendlyrik

ahnungsvoll an, wenn der Dichter, einer Neigung kaum entronnen und durch eine andere wieder gefesselt, „ohne Rast und Ruh“ durch den Ilmenauer Forst streift:

„Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen
Ach, wie so eigen
Schaffet das Schmerzen.“ 1, 54.

Besonders beliebt ist das Wort in Verbindung mit anderen Gliedern derselben Gedankenkette, am häufigsten mit „Leidenschaft“; Belegstellen: 29, 256; 21, 144; 22, 57; 23, 35; Ann. 666; 33, 75; 21, 132 u. s. w. Diese Wendung „Neigung und Leidenschaft“ ist vielleicht stereotyper als irgend eine andere. Auch 3—5fache Verkettung ist nicht selten: „Neigung, Liebe, Freundschaft, Teilnahme“ Ann. 550g. „Verwandtschaft, Gewohnheit, Neigung, Dankbarkeit, Freundschaft bis zur leidenschaftlichsten Anhänglichkeit“ 29, 381; „Geselligkeit, Wohlwollen, Neigung und Leidenschaft“ Ann. 403a; „Neigung, Liebe, Achtung oder Verehrung“ 28, 625; „Neigung, Liebe, Leidenschaft“ Ann. 959; „eine Neigung, die als Liebe, als Leidenschaft sich zeige“ 18, 223. Diese Reihen werden genügen, um die Behauptung zu stützen, dass die öfters citierte aphoristische Betrachtung (29, 236f.) nur theoretisch zusammenfasst, was thatsächlich in Goethes Schriften überall ausgestreut liegt.

In stereotypen Verbindungen büsst das Wort seine Prägnanz ein; diese kommt jedoch gelegentlich wieder zur vollen Geltung durch das einfache Einschieben der Steigerungspartikel: „Neigung, ja Leidenschaft“ wie z. B. 18, 357; 21, 160; 15, 114; 31, 149 u. ö. Sehr prägnant sind folgende Verbindungen: „Diese Biographien (Carlyles) sind mit Neigung, aber mit Klarheit geschrieben.“

An Boiss. II, 482; Lili, „die Neigungsvolle und Leidenschaftslose.“ 23, 39.

---

Am farblosesten von allen Idiotismen dieser Reihe ist das Wort „Wohlwollen“ mit seinen Adjektiven „wohlwollend, wohlmeinend, wohlgesinnt“. Sie alle gehören dem Altersstil an und sind vor 1800 nur vereinzelt nachweisbar. Die Bedeutung von „Wohlwollen“ unterscheidet sich nicht von der generellen, indem sowohl allgemein eine gute Gesinnung, als im besonderen das Wohlwollen gegen andere damit bezeichnet wird. Aber die Verwendung ist nach der allgemeinen Seite hin wegen der Häufigkeit typisch, nach der besonderen insofern prägnant, als Goethe unter den „Wohlwollenden“ alle mit ihm selbst Gleichgesinnten und Gleichstrebenden versteht, im Gegensatz zu den „Misswollenden“, und unter „Wohlwollen“ soviel wie „Förderung und Teilnahme“. Diese Prägnanz ist später an anderer Stelle zu behandeln (s. unten S. 150); die rein ethische Bedeutung liegt z. B. in der ZX. 2, 363 zu Grunde:

> Lieb' und Leidenschaft können verfliegen;
> Wohlwollen aber wird ewig siegen.

Die Adjektive „wohlwollend“, „wohlmeinend“ sind beliebt als indifferente Beiworte und erscheinen nur selten im Hauptton wie z. B. „... dort findet er einen Wohlmeinenden, der ihm eine Stelle für seinen Sohn ins öffentliche Hospital verschafft.“ 29, 198. Auch die Ausdrücke: „wohldenkend“ und „wohlgesinnt“ sind im allgemein ethischen Sinne bei Charakterdarstellungen sehr beliebt, häufig sogar in betonter Stellung: „Zufällig rühmte man ... einen Offizier ... als einen vorzüglich wohldenkenden und erfahrenen Mann“ 21, 87; „Herr von Stein ... ist ein höchst wackerer, wohldenkender junger

Mann.“ An Eichstädt 7. Jan. 1804; „In Ihrem Billet, in welchem ich die Gesinnungen eines wohldenkenden Mannes erkenne“ An den Schauspieler Krako, Str. Br. I, 374; „da er (Hamann) nun gar die „Kreuzzüge des Philologen“ herausgab..., so entstand unter den Wohl- und Zartgesinnten ein Missbehagen“ 22, 64; „Studierende waren die Überzahl, alle gut- und wohlgesinnt“ 21, 134.

---

Sehr arm an typischen Wendungen ist der negative Teil dieser Gruppe, aus den gleichen Gründen des Eulogismus, die den indifferenten Teil so bereichern. Man kann höchstens Worte wie unrein (s. oben S. 85) und unsittlich heranziehen, von denen besonders das letztere ausser der generellen Bedeutung eine besondere Prägnanz, von dem Standpunkte der Goetheschen Moral, enthält. Es ist früher dargelegt worden, dass das Gesetz der Beschränkung den Kern seiner sittlichen Weltanschauung bildet; somit erscheint es ganz selbstverständlich, wenn Goethe das Nicht-sittliche in dem Mangel an Selbstbeschränkung erblickt. Das Wort „sittlich“ geht also in dieser Prägnanz weit hinaus über das generelle „tugendhaft“, „frei von Lastern“, und bezeichnet vielmehr das, was sich „innerhalb der Grenzen der moralischen Weltordnung“ bewegt. Insofern als sich diese Weltordnung als eine Kette von Abhängigkeitsverhältnissen darstellt, konnte Goethe sagen: „Schon jeder, der aus der Subordination heraustritt — denn die ist das Moralische — ist insofern unmoralisch.“ Gespr. 2, 161. In diesem höchsten Sinne des Wortes erscheint auch das nachstehende scheinbare Paradoxon als folgerecht: „Gott ist nur moralisch, kein Mensch ist es vis-à-vis von sich; man ist es nur gegen andere, denn niemand kann sich selbst subordinieren.“ Gespr. 2, 324. Der Lehre von der sittlichen Beschränkung entspricht das

Gebot der Beschränkung im künstlerischen Schaffen, woraus sich geradezu die Identität von „sittlich“ (im Goetheschen Sinne) und „schön“ ergiebt: „Man könnte ein solches Genie, das innerhalb des Schönen bleibt, ein moralisches nennen, weil es eben das thut, was das moralische Wesen thut, innerhalb der Pflicht oder des moralischen Gesetzes zu verbleiben. Die anderen, insofern unmoralische, wohlgemerkt! nicht unsittliche...“ Gespr. 2, 267. Durch den letzteren Zusatz will Goethe natürlich nur einer Verwechslung seines prägnanten Sittlichkeitsbegriffes mit dem landläufigen vorbeugen. Hinsichtlich der Gleichungen „sittlich = schön“, und „sittlich = Gott“ ist noch zu vergleichen die Antwort Goethes auf die Frage: wie das Sittliche in die Welt gekommen. „Durch Gott selber, wie alles andere Gute. Es ist kein Produkt menschlicher Reflexion, sondern es ist angeschaffene und angeborene schöne Natur.“ Gespr. 6, 86. In diesem „höchsten“ Sinne ist auch das Urteil über Byrons Don Juan („... das Unsittlichste, was jemals die Dichtkunst vorgebracht“ 29, 757) aufzufassen, und nicht im landläufigen Sinne der Unmoralität einzelner Scenen. Andererseits verwahrte sich Goethe hinsichtlich der „Wahlverwandtschaften“ ernstlich gegen die Bezeichnung „unsittlich“, obwohl die oberflächliche Lektüre darin vielleicht unsittliche Situationen, im gewöhnlichen Sinne des Wortes, entdecken könnte. Folgendes hierauf bezügliche Gespräch ist überliefert: „Ich kann dieses Buch durchaus nicht billigen, Herr von Goethe; es ist wirklich unmoralisch, und ich empfehle es keinem Frauenzimmer.“ Darauf hat Goethe eine Weile ganz ernsthaft geschwiegen, und endlich mit vieler Innigkeit gesagt: „Das thut mir leid, es ist doch mein bestes Buch ... Das Gesetz in dem Buche ist wahr, das Buch ist nicht unmoralisch, Sie müssen's nur vom grösseren Gesichtspunkte betrachten; der gewöhnliche moralische Massstab kann bei

solchem Verhältnis sehr unmoralisch auftreten.“ Gespr. 2, 292.

In anderer Prägnanz erscheint das Wort, wenn „Neid und Widerwille“ als „Phänomen der unsittlichen Welt“ 33, 83 bezeichnet wird. Hier hat man sich der doppelten Goetheschen Interpretation von „Egoismus“ zu erinnern, der im negativen Sinne geradezu mit Neid identifiziert wird (vgl. oben S. 88). Sehr nahe berührt sich „unsittlich“ hier mit dem wichtigen Idiotismus „misswollend“, der jedoch besser im Zusammenhang mit der geistigen Kategorie zu behandeln ist (unten S. 177).

Was die Bedeutung von „verrucht“ anlangt, so hat R. Meyer a. a. O. S. 35 bereits den vorwiegenden Gebrauch in mündlicher Rede hervorgehoben und die glaubhafte Vermutung ausgesprochen, dass in dem Worte zum Teil ein euphemistischer Ersatz für „verflucht“ vorliege, in halb ärgerlicher, halb scherzhafter Bedeutung (vgl. Gespr. 2, 137). Die schriftlichen Belege zeigen jedoch nur einen sehr ernsthaften Charakter des Wortes, einen Ausdruck tiefster sittlicher Abscheu, wie z. B. in den Sätzen: „Talente, die er ... auf eine rabulistische, ja verruchte Weise ... missbrauchte“ 20, 72; „diese Ironie, dieses Bewusstsein, womit man ... mit seinen Irrtümern scherzt und ihnen desto mehr Raum und Lauf lässt, ... kann von der klarsten Verruchtheit bis zur dumpfsten Ahnung sich in mancherlei Subjekten stufenweise finden...“ 36, 301. Aus diesen und anderen Belegen geht hervor, dass „verrucht“ bei Goethe gleichbedeutend ist mit dem Begriff einer bewussten Schlechtigkeit oder absichtlichen Bosheit, und insofern als negatives Extrem dieser Gruppe gelten kann.

Der Mangel an typischen Scheltworten bei Goethe schliesst natürlich nicht aus, dass an der richtigen Stelle sich auch das richtige Wort einstellt, und es gewinnt dann

umsomehr an Wucht. Als ein Beispiel wahrhaft „phorkyadischen Scheltens“ mag hier eine Stelle aus einem Briefe an Zelter eingerückt werden, in der Goethe seinem Grimm über die gleichzeitige französische Romanlitteratur der Hugo, Balzac u. s. w. Luft macht: „Durch das Strudeltagsgelese bin ich in die grenzenlosen Schrecknisse der neuesten französischen Romanlitteratur hineingeschleppt worden. Ich will mich kurz fassen: Es ist eine Litteratur der Verzweiflung... Das Hässliche, Abscheuliche, das Grausame, das Nichtswürdige mit der ganzen Sippschaft des Verworfenen ins Unmögliche zu überbieten, ist ihr satanisches Geschäft...“ An Zelter VI, 214. Diese furchtbare Explosion wirkt in dem behaglich dahingleitenden Briefwechsel der beiden Greise besonders erschütternd; dass sie aber nicht der Ausdruck einer vorübergehenden, „verneinenden“ Stimmung war, beweist ein Urteil über Hugos Roman „Notre Dame de Paris“, den Goethe einmal als ein Produkt des dritten Gährungsstadiums, der „Fäulnis“ charakterisiert (An Boisserée II, 575; vgl. das Urteil des letzteren, worin derselbe Roman ein „mit der frechsten Willkür zusammengestoppeltes Fratzenwerk“ genannt wird, II, 573). Man dürfte neugierig sein zu erfahren, mit welchen Ausdrücken Goethe den Naturalismus der 80er Jahre, vor allem Zolas Rougon-Macquart Serie, ausgezeichnet hätte.

---

### 3. Geistige Gruppe.

Ein Centralbegriff, der das Goethesche Ideal geistiger Arbeit in prägnanter Form zum Ausdruck brächte, lässt sich in seiner Terminologie nicht nachweisen; in sachlicher Hinsicht wird diese Funktion übernommen von der

Gleichung „wahr = fruchtbar“, die ihre bündigste Formulierung findet in dem Verse: „Was fruchtbar ist allein ist wahr“ 3, 192. Dazu ist eine andere ZX. zu vergleichen: „Das Tüchtige, wenn's wahrhaft ist, Wirkt über alle Zeiten hinaus,“ 2, 359; sowie die Prosaumschreibung in dem Aufsatz: „Naturphilosophie“: Das Wahre „wirkt immer fruchtbar, ... dahingegen das Falsche an und für sich tot und fruchtlos daliegt...“ 29, 236; ferner der Satz „Das Wahre ist auch zugleich nützlich“ 29, 675. Inwiefern diese Anschauung sachlich in Goethes Individualität wurzelt, ist öfters dargestellt worden (vgl. z. B. Harnack, Goethe in der Epoche seiner Vollendung, S. 7), und der an anderer Stelle (unten S. 186) gegebene Überblick über unsere gesamte Tabelle wird zeigen, wie die verschiedenartigsten Fäden direkt oder auf Umwegen in diesem Knotenpunkt zusammenlaufen. — In formeller Hinsicht ist dagegen eine Prägnanz in einer Gruppe von Worten zu konstatieren, die als Werturteile beliebt sind für jede geistige Arbeit, die ein „Höheres“ oder „höher Fruchtbares“ (29, 674) repräsentiert. Solche typische Wendungen, die im Altersstil, im Zusammenhang mit der allgemeinen Freude am Werten und Modifizieren, zunehmen, sind: unberechenbar, incommensurabel, unschätzbar, inkalkulabel, bedeutend, ein Höheres u. a. Charakteristisch ist bei allen, dass sie nicht im gewöhnlichen Sinne Superlative sind, und keinen Überschwang der Gefühle ausdrücken, sondern dass sie eher einer ruhigen, kontemplativen Stimmung entspringen und daher auch den modernen Leser kühl anmuten. Zudem sind die vier gebräuchlichsten eigentlich negative Urteile und Ausdruck eines Verzichtens auf wirklich adäquate Wertung. So unendlich daher der Vorstellungsinhalt auch sein mag, den Goethe mit einem Worte wie „unschätzbar“ oder „inkommensurabel“ verband, so

wird er bei dem Durchschnittsleser nicht in entsprechender Intensität erweckt. Erst nach längerem Studium der Goetheschen Denkweise gewinnen diese Worte gerade wegen der Resignation auf das menschliche Urteilsvermögen einen merkwürdigen feierlichen Klang, der wie ein Appell an höhere Geisteskräfte ins Unendliche weitertönt. Andererseits zeichnen sich alle diese Wertungen aus durch eine fast geheimnisvolle Beziehung zu dem „Höheren", worunter das „Fruchtbar-Wahre" zu verstehen ist; es sind keine gewöhnlichen, exaltierten Lobpreisungen, sondern Wertungen, die von einem durchaus individuellen Massstab ausgehen.

In welche Fernen entschwindet der menschlichen Fassungskraft ein Werk wie die Lehrjahre, wenn uns von dem Meister selbst die Äusserung überliefert wird: „Es gehört zu den inkalkulabelsten Produktionen, wozu mir fast selbst der Schlüssel fehlt." Gespr. 5, 134. (Genau dieselbe Fassung zeigt das Urteil über Wilh. Meister in den Ann. 149, das übrigens gleichzeitig ist mit obigem Gespräch [1825].) An die Schwächen und Vorzüge ist dabei natürlich nicht gedacht, sondern lediglich an den Bezug auf das „Höhere", an die Tiefe des Erlebens, aus der das Werk emporgequollen und zu der es auch wieder behufs einer wahren Würdigung herabsteigen muss. Denn es ist gestaltete Erfahrung, ein Lebendiges, gewachsen wie die Natur selbst, und auch diese ist „etwas Inkommensurables" Gespr. 3, 125; 5, 52. So bescheidet sich Goethe bei allen Urphänomenen, wo immer er an der Grenze des „Wissbaren, Erkennbaren, Anwendbaren" angelangt ist (Boiss. II, 591), mit derartigen Verweisen auf das „Grenzenlose": Wie er von dem „Inkalkulabeln, Inkommensurabeln der Weltgeschichte" spricht (36, 91), so gesteht er die gleiche Eigenschaft einmal halb im Scherze dem Weibe zu: „Das Mädchen (Goethes Enkelin Alma von Goethe) ist

allerliebst und als ein echt geborenes Frauenzimmer schon jetzt inkalkulabel...“ An Ulrike von Pogwisch, Str. Br. II, 44; wie Wilh. Meister, ist auch der Faust „ganz etwas Inkommensurables“ Gespr. 7, 178. Der Ausdruck „unberechenbar“ ist besonders beliebt in stehenden Verbindungen wie: „unberechenbar in seinen Folgen“ (z. B. 29, 765; Ann. 148), „nicht zu berechnen“ (Ann. 912). Am häufigsten und frühesten von allen diesen Idiotismen ist „unschätzbar“, oft auch: „ganz unschätzbar“; die Freigebigkeit, mit der das Wort verwendet wird (in der Charakteristik der Lieder des Knaben Wunderhorn 29, 386 ff. werden die Lieder auf S. 34, 72, 100, 102, 159, 261, 328 damit ausgezeichnet), benimmt ihm seine superlative Geltung. Noch schwächer und ohne jede Prägnanz ist „unglaublich“, das vor allem im Gespräch ein Lieblingswort gewesen zu sein scheint.

Überraschend ist die Prägnanz von „höchst“, die erst durch ein tieferes Studium von Goethes Denkweise enthüllt wird. Es wird zunächst, wie schon R. Meyer a. a. O. S. 27 kurz berührt, gern prägnanten Wendungen beigefügt, um als Unterstreichung zu dienen, so dass „im höchsten Sinne“ etwa zu übersetzen wäre: „im spezifischen Sinne“. Diese Anwendung hat indes noch tiefere Wurzeln, die zu Tage treten, wenn man die Prägnanz des Adjektivs „hoch“ mit allen Steigerungsformen zugleich berücksichtigt. Der Grundbedeutung von „hoch“ dürfte man am ersten nahe kommen durch Nebeneinanderstellung zweier Maximen, in denen die Antithese „sittlich: gemein“ enthalten ist: „Das Leben, so gemein es aussieht, so leicht es sich mit dem ... Alltäglichen zu begnügen scheint, hegt ... doch immer gewisse höhere Forderungen im Stillen“ Spr. 185. „Das Wirkliche ohne sittlichen Bezug nennen wir gemein.“ Spr. 696b. Unter höheren Forderungen versteht Goethe demnach den Bezug auf das Sittliche,

auch dieses im „höchsten", spezifischen Sinne. Bedenkt man aber, wie Goethe überall den Blick von dem Alltäglichen auf das Sittliche, Ewige zu lenken suchte, (vgl. Spr. 473), so scheint es natürlich, dass dieses Sittliche als ein „Höheres" oder „das Höchste" dem Gewöhnlichen gegenübergestellt wird. So bekennt er von sich selbst, dass seine Richtung „immer darauf hinging, das Höhere gewahr zu werden" 23, 15; und in den typischen Wendungen: „auf ein Höheres hinweisen" (z. B. 29, 700), „ein Höheres bezwecken" (29, 696), schimmert immer der Gegensatz zu dem „Gemeinen" hindurch, zu dem was die „Menge" anzieht, wenn sie der „hohen, reinen Leitung" entbehrt (31, 149). Auch die Verbindung „höhere Zwecke" ist häufig (z. B. 22, 171; 179). In Wendungen wie: das „Sittlich-Hohe" 27, 321 tritt die Identität der beiden Worte deutlich hervor, und in solchen Fällen hat „hoch" geradezu die Bedeutung von „Ideal", einem Worte, das bei Goethe übrigens weit seltener begegnet als bei Schiller.

Wie sich ferner das Suchen nach dem Göttlichen bei Goethe äusserte in dem Gewahrwerden des sittlich-Höchsten, so wird das Göttliche selbst zum „Höchsten": „die Liebe des Göttlichen strebt immer danach, sich das Höchste zu vergegenwärtigen." 29, 236; in dem berühmten Briefe an die Gräfin von Stolberg, in dem er der nie gesehenen Beichtigerin die letzte Generalbeichte ablegt, schreibt er: „ich habe bei allem irdischen Treiben immer aufs Höchste hingeblickt." Briefw. S. 142. Und wie in der himmlischen, so erblickt Goethe auch in der irdischen Liebe ein „Höheres", so lange sie die erste und einzige Liebe bleibt: denn in der zweiten und durch die zweite geht schon der höchste Sinn der Liebe verloren. Der Begriff des Ewigen und Unendlichen, der sie eigentlich hebt und trägt, ist zerstört..." 22, 124. Wenn Goethe daher

seine Freundschaft mit Schiller einmal „eins der höchsten Verhältnisse“ nennt (33, 91), so ist diese Wendung vielsagend genug. Eine besondere Wichtigkeit gewinnen unter diesem Gesichtspunkte auch einige Fauststellen, in denen „höchst“ eine prägnante Rolle spielt; das Thema des zweiten Teils:

Du regst und rührst ein kräftiges Beschliessen,
Zum höchsten Dasein immerfort zu streben.
F. II, 4684—5;

sowie die letzten Worte Fausts, die Erfüllung:

Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Geniess' ich jetzt den höchsten Augenblick.
F. II, 11584—5;

In beiden Fällen ist „höchst“ nicht nur mit „summus“ wiederzugeben (vgl. G.-J. 17, 218), sondern geradezu mit „unsterblich“, „ewig“; der „höchste Augenblick“ ist der, in welchem Faust sein Streben nach dem Höchsten zur That geworden sieht.[1])

---

[1]) In den Faustkommentaren fehlt zu dieser Stelle ein Hinweis auf einige der ergreifendsten Verse aus Goethes Jugenddichtung, die wie eine Vorahnung des Faustischen „höchsten Augenblicks“, klingen: die Unterweisung, die Prometheus seiner Pandora über den Tod giebt:

Da ist ein Augenblick, der alles erfüllt,
Alles was wir gesehnt, geträumt, gehofft,
Gefürchtet, Pandora, —
Das ist der Tod!
— — — — — — — — — —
Wenn aus dem innerst tiefen Grunde
Du ganz erschüttert alles fühlst,
Was Freud und Schmerzen jemals dir ergossen,
— — — — — — — — — — —
Und alles um dich her versinkt in Nacht .
Und du, in immer eigenstem Gefühl,
Umfassest eine Welt:
Dann stirbt der Mensch.

Als letztes Glied dieser Kette würde „ewig“ zu gelten haben, ein Lieblingswort Goethes, das überdies noch, wie Pniower G.-J. 19, 246 schon gezeigt hat, gelegentlich die Bedeutung von „ideal“ annimmt. Ausser dem dort erörterten wichtigsten Belege („das Ewig-Weibliche“) giebt es noch einige andere, in denen diese Prägnanz unverkennbar ist: „ein ewig Tüchtiger“ 28, 229, „ewig strebender Jüngling“ ebenda. Man könnte hier statt „Ideal“ auch „Typus“ einsetzen, insofern als beide Männer, Winckelmann und Achilles, in dem „höchsten Augenblick“, auf dem Gipfel ihres Könnens hinweggerafft werden und nun als Urbilder der Tüchtigkeit, des Strebens, vor uns stehen. Genau genommen hat ewig hier allerdings eine verschiedene, mehr spezifische Funktion, als in der Faststelle, denn in letzterem Falle bedeutet „ewig“ geradezu das Ideal als solches, das Ideelle, wie die wichtige Äusserung zeigt, die Riemer überliefert: „Dass Goethe das Ideelle unter einer weiblichen Form oder unter der Form des Weibes konzipiert.“ Gespr. 2, 284. Der Sinn der Stelle liesse sich also statt der vorgeschlagenen Erklärung „das Ideal-Weibliche“ (G.-J. 19, 246) noch genauer durch die Umschreibung treffen: „das Ideal, wie es sich am reinsten in Form der weiblichen Hoheit verkörpert.“

Eine der wichtigsten Gruppen dieser Kategorie ist diejenige, der R. Meyer seine Aufmerksamkeit zugewendet hat, sowohl in dem oft zitierten Aufsatz über Goethes Wortgebrauch (Archiv f. d. Stud. d. n. Spr., Bd. 96, 1 ff.), wie in einem früheren gedankenreichen Artikel über „Goethes Art zu arbeiten“ G.-J. 14, 167 ff. Diese Gruppe enthält die Terminologie des Schaffensprozesses, und ihre wichtigsten Glieder sind: Dumpfheit (im positiven Sinne = stilles Keimen, Empfindungsfülle, unklarer Drang; dieser Terminus ist jedoch auf die ersten fünf Jahre in Weimar beschränkt; eine ausführliche Analyse folgt unten

S. 156), — Aperçu (blitzartige Erkenntnis einer fruchtbaren Wahrheit, „Gewahrwerden“ der inneren Form), — Auffindung des „Mittelpunktes“ im Chaos, — das „Kristallisieren“ und „Dauer verleihen“. Aus dem Zustande stillen Keimens tritt das Empfangene an das Licht vermittelst des Aperçus, des Gewahrwerdens des „prägnanten Punktes“, der Maxime, und der Zurückführung des spezifischen Falls auf den typischen Begriff. Das Aperçu prägt dem Stoff die „innere Form“ auf und verleiht dem Augenblick Dauer, indem die einzelnen Teile sich zu einem organischen Ganzen zusammenordnen, um einen Mittelpunkt kristallisieren. — Daran schliessen sich noch einige andere Idiotismen: „geistreich“, das bei Goethe noch nicht im modernen Sinn = engl. „bright“, franz. „plein d'esprit“ vorkommt, sondern nur im älteren = engl. „clever“, „intelligent“; ferner „bedeutend“, von R. Meyer (a. a. O. S. 28) passend erklärt als „alles, was auf ein tieferes, tiefstes Sein deutet.“ Heute würde man etwa die erweiterte Form „bedeutungsvoll“ einsetzen, um die Prägnanz wiederzugeben, ähnlich wie „gemütvoll“ für „gemütlich“. Einen treffenden Beleg bietet gleich der erste Satz der Wanderjahre: „Im Schatten eines mächtigen Felsens sass Wilhelm an grauser, bedeutender Stelle“ 18, 27. Wie sich die Intensität des Inhalts mit der immer zunehmenden Beliebtheit des Wortes bei Goethe steigert, lässt sich an der Hand der reichen Belegsammlung im DWb. I, 1227—28 sehr hübsch verfolgen.

Auch die Verwendung von „prägnant“ legt Zeugnis dafür ab, dass Goethe diejenige Erkenntnis und Erscheinung am meisten gilt, aus der sich greifbare Folgerungen ergeben, die eine „Epoche“ herbeiführt. So bekennt er von sich selbst 1823: „ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem sich vieles ab-

leiten lässt.“ Ann. 1033o. (Über den Gebrauch des Wortes „Punkt“, der auf der Lehre vom Aperçu beruht, s. unten S. 225); er belobt Zelter, dass er sich aus seinen (Goethes) Briefen an ihn „einen prägnanten Punkt“ herausnehme und ihn zur Nutzanwendung entfalte. An Zelter IV, 228. An anderer Stelle heisst es: „ich fühlte wohl, dass ich mich auf irgend einer prägnanten Stelle befand...“ 33, 255. Wiederholt begegnet: „ein prägnanter Moment“, An Reinhard S. 275; An H. Meyer 6. Dez. 1803. Interessant ist eine Stelle der It. Reise, in der „prägnant“, das erst später zum Idiotismus wird, sachlich bereits sicher umschrieben ist: „Auch habe ich dieses Jahr ... gefunden, dass alle wirklich klugen Menschen ... darauf ... bestehen, dass der Moment alles ist, und dass nur der Vorzug eines vernünftigen Menschen darin bestehe, sich so zu betragen, dass sein Leben ... die möglichste Masse von vernünftigen, glücklichen Momenten enthalte.“ 24, 420. Die „glücklichen Momente“ von denen auch in der „Generalbeichte“ die Rede ist (1, 81), sind die Aperçus, die fruchtbaren Eingebungen, die aus der Dämmerung zur Klarheit führen. „Das Leben wird immer prägnanter“, schreibt der Greis noch 1826 an Boiss. (II, 440), und giebt damit einer Empfindung Ausdruck, die er sonst gern in das Gleichnis von den sybillinischen Blättern einkleidet. Über die Korrespondenz mit Schiller schreibt er an Schultz: „Die ersten Jahre höchst reich und prägnant“ S. 313; über Schubarth äussert er: „es ist bei ihm alles prägnant“ Gespr. 4, 296, und anderswo ist von einem „prägnanten Motiv“ die Rede (29, 453), einer „prägnanten Zeit“ W. IV. 23, 82 und „prägnanten Augenblicken“ 23, 310.

Um nochmals auf „bedeutend“ zurückzukommen, so wird die Prägnanz, die im Grunde in der Erneuerung der ursprünglichen Funktion besteht = „was etwas oder viel bedeutet“, auch bewiesen durch die vereinzelte Verwen-

dung als reines Participium, die bei Lessing und Winckelmann auch sehr häufig ist; Goethe schreibt einmal: „Indem ich mich zeither mit der Lebensgeschichte wenig und viel bedeutender Menschen beschäftigte, ...“ Spr. 152, und auch in dem Satze „zwar spricht er schon vieles Höchstbedeutende aus“ 29, 752, liegt dieselbe Konstruktion vor, falls kein Diktatfehler vorhanden ist. — Mit der Prägnanz von „bedeutend“ geht Hand in Hand die Beliebtheit des Verbums selbst, in Form des Simplex „deuten“. Wo immer eine Folgerung oder Beziehung sich ergiebt, wird sie durch „deuten“ eingeführt, das Goethe sicher auch wegen seiner Anschaulichkeit gefiel; es wirkt fast wie ein Wegweiser, der mit ausgestreckter Hand auf die „Ferne“ oder „Folge“ hinweist. So schreibt Goethe bereits aus Italien: „Sizilien deutet mir nach Asien und Afrika“ 24, 211. Abstrakte Schlussfolgerungen werden vermieden und Ursache und Wirkung lebendig zur Anschauung gebracht: „Kleidung und Betragen der Einwohner ... deutete auf ein Verhältnis in die Ferne und machte den Bezug auf Paris anschaulich...“ 21, 193. „Ihre Schuhe, ... ganz bestaubt, deuteten ... auf einen langen, zurückgelegten Weg“ 18, 69. „Anlagen, welche sämtlich auf Nutzen und Genuss hindeuteten...“ 18, 82; „eine imposante Gestalt, welche sowohl nach der Armee als dem Hofe und dem geselligen Leben hindeutete...“ 18, 350.

---

Es liegt im Wesen des Aperçus, dass es plötzlich und unerwartet hervortritt, oder wie Goethe mehreremale sagt: „hervorspringt“. Diese Eigentümlichkeit, die sich metaphorisch in dem beliebten Bild von der Blendung des Auges durch das Übermass von Licht, auslöst (F. II, 4702; It. R. 24, 462; Spr. 331; 958; vgl. G.-J. 15, 268), hat auch einige Idiotismen gezeitigt, von denen „erschrecken“

der auffälligste ist. Es hat nämlich bei Goethe häufig die sonst nicht nachweisbare Bedeutung: „mit Erstaunen wahrnehmen“. Sie tritt am klarsten hervor in einem Briefe an Schultz vom März 1824; er beschreibt hier den Eindruck, den der Abguss des kolossalen Kopfes der Juno Ludovici auf ihn machte, nachdem er ihn längere Zeit nicht gesehen hatte: „Mehrere Wochen war ich nicht in das grosse und durchkältete Zimmer gekommen, und als ich wieder hineintrat, erstaunt' ich zum Erschrecken, so trat mir das erhabene, einzige Götterbild entgegen.“ Briefw. S. 304. Die Prägnanz von „erschrecken“ im Sinne eines gesteigerten Erstaunens entwickelt sich in der Weise dass der Vorgang der plötzlichen Erschütterung, der generell nur auf das Gefühlsleben bezogen wird, hier auch auf das geistige Leben angewendet scheint. Belege finden sich nur in den späteren Schriften, mit Ausnahme eines Briefes aus Italien vom 17. Mai 1788, in dem der Satz vorkommt: „Die Beschreibungen, die Gleichnisse etc. (bei Homer) kommen uns poetisch vor und sind doch unsäglich natürlich, aber freilich mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, vor der man erschrickt.“ 24, 307. In einem früheren Briefe aus Italien vom 22. Jan. 1787 begegnet das Wort „erschrecken“ einmal in einer eigentümlichen Doppeldeutigkeit, indem sowohl ein Affekt wie eine geistige Überraschung darunter verstanden werden kann. Goethe spricht von den unersetzlichen Verlusten, die Italien durch den Export von Kunstwerken beständig erleide, und die wenigstens zu mildern seien, wenn jedesmal ein Abguss zurückgelassen werde. „Hätte aber auch ein Papst solch einen Gedanken gehabt, Alles hätte sich widersetzt; denn man wäre in wenigen Jahren erschrocken über Wert und Würde solcher ausgeführten Dinge...“ 24, 155. Das Erschrecken bezieht sich offenbar sowohl auf den Schmerz des Verlustes, wie auf die plötzliche Erkenntnis des Wer-

tes der verlorenen Güter. Das steigernde Verhältnis zu erstaunen, sowie die Übertragung von „erschrecken“ auf Lustgefühle, während generell nur Unlustgefühle damit bezeichnet werden, tritt sehr hübsch in folgendem Satze hervor, aus dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst“ 1823: „Selbst der (Kölner) Dom inwendig macht uns ... zwar einen bedeutenden, aber doch unharmonischen Effekt; nur wenn wir ins Chor treten, wo das Vollendete uns mit überraschender Harmonie anspricht, da erstaunen wir fröhlich, da erschrecken wir freudig und fühlen unsere Sehnsucht mehr als erfüllt.“ 28, 361.

Sonst tritt das Wort isoliert auf; folgende Belege zeigen die Prägnanz am auffälligsten: „Diese Tage habe ich wieder Linné gelesen und bin über diesen ausserordentlichen Mann erschrocken. Ich habe unendlich viel von ihm gelernt, nur nicht Botanik. ZBr. II, 334. „Diese Untersuchungen (über Leonardos Abendmahl) ... nötigten mich, dem ausserordentlichsten Künstler und Menschen wieder einmal auf allen Spuren zu folgen; wo man denn doch über die Tiefe der Möglichkeit erschrickt, die sich in einem einzigen Menschen offenbaren kann.“ An Boiss. II, 208. (Über englische Kupfer zu Shakespeare): „Man erschrickt, wenn man diese Bilderchen durchsieht. Da wird man erst gewahr, wie unendlich reich und gross Shakespeare ist!“ Gespr. 5, 257. „Die Lehre vom direkten und obliquen Licht ist so fruchtbar, dass ich selbst noch oft dafür erschrecke.“ An Schultz S. 169. „Schlegel weiss unendlich viel, und man erschrickt fast über seine ausserordentlichen Kenntnisse und seine grosse Belesenheit...“ Gespr. 6, 79.

Bemerkenswert ist endlich der Gebrauch des transitiven „erschrecken“ in der kleinen Charakteristik „Herders Ausgang“ 27, 316 f., auch deshalb weil der aperçuartige Charakter besonders ersichtlich wird. Goethe erzählt hier sein letztes Zusammensein mit Herder kurz

vor dessen Tode, das ganz harmonisch begann, aber das unerfreulichste Ende fand, indem Herder seine schönen Betrachtungen über Goethes „Natürliche Tochter“ auf einmal „mit einem ... höchst widerwärtigen Trumpf endigte; ... ich sah ihn an, erwiderte nichts, und die vielen Jahre unseres Zusammenseins erschreckten mich in diesem Symbol auf das Fürchterlichste. So schieden wir, und ich habe ihn nicht wieder gesehen.“ 27, 317. Man begreift erst die Wichtigkeit, die Goethe diesem Erlebnisse zuschreibt, wenn man seine Richtung auf das „Höhere“ damit zusammenhält. Er hatte die Gabe, in unscheinbaren Äusserungen anderer und Anekdoten oft ein „Aperçu“ zu entdecken, und sie in höherem Sinne fruchtbar zu machen, wie sich Beispiele in Menge aufzählen liessen; (vgl. übrigens die charakteristische Äusserung: „ich habe die Welt stets für genialer gehalten, als mein Genie.“ Gespr. 2, 292); so traf ihn auch diese Äusserung Herders[1]) wie ein greller Blitz. Er übersah auf einmal den ganzen, langen Pfad des Lebens, den er mit Herder zusammengewandelt unter diesem Symbol und empfand aufs intensivste die bittere Ingredienz in Herders Charakter, seinen „misswollenden Widerspruchsgeist“, wie es zu Anfang des gleichen Aufsatzes heisst, der „seine unschätzbare, einzige Liebensfähigkeit und Liebenswürdigkeit verdüsterte.“ —

---

Ein weiterer Idiotismus, der von dem unvermittelten Eintreten des Aperçus ausgeht und ausserdem den Begriff der plötzlichen Wendung einführt, ist das Wort „Epoche“.

---

[1]) Zufolge einer Mitteilung, die Biedermann in einem Zusatz (Gespr. 9. 2, 280) veröffentlicht, lauteten Herders Worte: „Am Ende ist mir aber doch dein natürlicher Sohn lieber, als deine ‚Natürliche Tochter‘“.

Es hat sich generell von der Bedeutung „Wendepunkt" zu der von „Periode seit dem Wendepunkt" und „Periode" überhaupt, erweitert; wenn Goethe es daher am häufigsten in dem ersteren Sinne anwendet, so liegt auch hier, wie so oft, nur ein Zurückgreifen auf die wörtliche Bedeutung vor. Die auffallende Beliebtheit des Wortes hat aber ihren Grund in der Anschauung von dem „Gewahrwerden grosser, produktiver Maximen" (An Humboldt S. 294), das im inneren Leben eine Wendung herbeiführt, wie das „Ereignis" im äusseren.[1]) Auffällig ist die häufige Verwendung in den Briefen aus Italien, besonders mit Bezug auf seine künstlerische Entwickelung, und den wichtigen Einschnitt in derselben, den er, seinen Biographen vorauseilend, auf Ostern 1788 ansetzte. Bereits im August 1787 wird er sich klar, dass nach der Beendigung von Tasso und Faust, Rast und Umschau zu halten sei: „Ich habe alsdann eine Hauptepoche zurückgelegt, rein geendigt, und kann wieder anfangen und eingreifen, wo es nötig ist." 24, 382. Bald darauf, im Oktober, heisst es im allgemeinen: „Es geht mit mir jetzt eine neue Epoche an." 24, 422. Im Januar 1788 ist der Termin bereits festgesetzt: „Ich raffe alles mögliche zusammen, um Ostern eine gewisse Epoche, wohin mein Auge nun reicht, zu schliessen..." 24, 464; am 22. März, dem Charsamstag, an dem auch Fausts

---

[1]) „Ereignis" verdient eine kurze Berührung, als eins der Worte, die Goethe verinnerlicht und vergeistigt hat; es giebt den Begriff des Aperçus wieder in Spr. 961: „So ist denn jede Annäherung . . . an diese drei (Sokrates, Plato und Aristoteles) das Ereignis, was wir am freudigsten empfinden..." Es steht an geweihter Stelle, um die „Vollendung" des Irrenden und Strebenden in ein Wort zu fassen, im Sinne von That, Erfüllung: „Das Unzulängliche Hier wird's Ereignis." Es wird ferner einmal für das abstrakte „Sachverhalt" gebraucht im Gegensatz zu den subjektiven Zuthaten: „Keine Zeit vermag das Leidenschaftliche von dem Ereignis zu trennen." 34, 87.

„Epoche“ begann, schliesst er die Rechnung ab und berichtet an Herder: „Die Epoche, auf die ich hoffte, hat sich geschlossen und gerändet.“ 24, 486.

Die Beziehung von „Epoche“ auf das äussere Geschehen hat an sich nichts Auffallendes; der Unterschied vom gewöhnlichen Gebrauch besteht nur darin, dass Goethe das Wort auch auf unwichtige Vorkommnisse anwendet, wo man „Zeit“ oder „Zeitpunkt“ erwarten würde. So ist bereits in der It. Reise von der „Epoche der Feldarbeit“ die Rede 24, 271, und 24, 40 wird das Einbrechen der Nacht, der Augenblick, in dem die Magd mit dem Gruss „Felicissima notte“ die brennende Lampe ins Zimmer bringt, als „Epoche“ bezeichnet. Anderswo heisst es mit Bezug auf Weihnachten: „diese ersehnte Epoche“ (An Willemer, Briefw. S. 297).

---

Neben die Terminologie des Schaffens tritt die des Erhaltens: „das Wahre muss gleich genutzt werden, sonst ist es nicht da.“ Spr. 928. Die Frage, wie geistige Güter in Umlauf zu setzen und zu nutzen seien, hat Goethe vor allen anderen in seinem Alter beschäftigt; wie er die eigene Produktion methodisch und später fast pedantisch regelte, so lag ihm nichts so sehr am Herzen, wie das Problem einer methodischen Nutzbarmachung des eigenen und fremden Schaffens, der Umsetzung des Gedankens in „reine Thätigkeit“. Weitaus die wichtigste Stellung nimmt hier ein Begriff ein, der die nach Ort und Zeit unmittelbare Bethätigung des Wahren als Ideal fordert, und allgemein eine der Hauptstützen von Goethes Denkweise bildet: der Begriff „Gegenwart“. Die Analyse desselben in R. Meyers Aufsatz: „Goethes Wortgebrauch“ a. a. O. S. 17—25, gehört zu den feinsinnigsten dieser Art. Demzufolge deckt sich der Gegensatz zwischen „Gegen-

wart“ und „Ferne“ für Goethe mit dem zwischen Anschauung und Idee, Wirklichkeit und Einbildung; bei zeitweiligem Interesse für die „Wirkung in die Ferne“ bleibt dennoch dem nach „anschauender Kenntnis“ Strebenden, die „Gegenwart“ Hauptforderung und Bedingung alles fruchtbaren Denkens und Thuns. In der Blütezeit dieses Begriffs erhebt sich das Wort zu besonderer Prägnanz und wird als „derbe, reine, ganz wahre“ Gegenwart der „scheinbaren“ gegenübergestellt (24, 54); unter letzterer ist dann die ideale Allgemeinheit zu verstehen gegenüber der individuellen Gegenwart, der blasse, unorganische Homunculus gegenüber der lebendigen Kraft, dem natürlichen Organismus, der eine „wahre, innere Existenz hat.“ Endlich im höheren Alter, nachdem die Idee über die Anschauung siegt, tritt das Verlangen nach ungestörter Kontemplation in seine Rechte; die Gegenwart wird gemieden als etwas Einschränkendes, die innere Freiheit Hemmendes; eine „heitere Wirkung in die Ferne“ scheint dem Mystiker geeigneter, um alle persönlichen Reibungen zu vermeiden und allein der Idee zu dienen.

Die „Wirkung in die Ferne“ war allerdings auch zu anderen Zeiten für Goethe neben der lebendigen Gegenwart ein Mittel zur Fruchtbarmachung des Wahren, und die ganze Wendung ist stereotyp (vgl. R. Meyer a. a. O. S. 20). Der räumlichen „Ferne“ entspricht zeitlich die „Folge“; das Verhältnis beider zur Gegenwart erklärt Spr. 617: „Was man mündlich ausspricht, muss der Gegenwart, dem Augenblick gewidmet sein; was man schreibt, widme man der Ferne, der Folge.“ Das Wort „Folge“ ist der prägnante Ausdruck für den Begriff des steten Wachstums, der schrittweisen, folgerechten Entwicklung, und ist einer der häufigsten Idiotismen. Die „Folge“ ist auf geistigem Gebiet, was der Charakter auf sittlichem: „Charakter im Grossen und Kleinen ist, dass der Mensch dem-

jenigen eine stete Folge giebt, dessen er sich fähig fühlt.“ Spr. 587. Folge ist es gerade, die dem Dilettanten fehlt; er „überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht...“ 28, 177. Dagegen ist sie das Kennzeichen des Organischen: „die Natur kann zu allem, was sie machen will, nur in einer Folge gelangen.“ Gespr. 2, 163. „In der Folge fruchtbar“, „reine Folge“ (z. B. Ann. 652; 15, 45) sind typische Wendungen. Die ausgesprochene Beliebtheit des Wortes erklärt auch die Verwendung für „Reihe“, „Reihenfolge“, wie z. B. „eine Folge von begabten Männern“ 33, 95; „eine Folge von Momenten“ Ann. 477; „eine Folge zärtlicher und leidenschaftlicher Poesien“ 33, 80.

---

Die Wichtigkeit der Antithese: „Gegenwart — Ferne“ wird es rechtfertigen, wenn hier noch einige Eigentümlichkeiten Goethes herangezogen werden, um die Wurzeln des Begriffes freilegen zu helfen. Dahin gehört seine Neigung zu „ideellen Dialogen“, über die er am ausführlichsten DW. 22, 121 berichtet: „Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie, niederzusitzen, ging an ihr auf und ab, blieb vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag.“ Der sich hier aussprechende Drang zur geselligen Unterhaltung, zum „Diskurs“, ist im Grunde nur eine Äusserung des Verlangens nach lebendiger Gegenwart, nach dem Schauen des geliebten Gegenstandes, „denn die Abwesenden sind wie die Toten fern“ An Frau v. Stein I, 143. Wie die räumliche, muss auch die zeitliche Entfernung zur Gegenwart werden, um als lebendigwirksam empfunden zu werden, und dieses Vermögen fand Goethe in sich ganz ungewöhnlich entwickelt. Er bekennt darüber in DW. 22, 166: „Ein Gefühl, das bei mir

gewaltig überhandnahm, und sich nicht wundersam genug äussern konnte, war die Empfindung der Vergangenheit und Gegenwart in Eins: eine Anschauung, die etwas Gespenstermässiges in die Gegenwart brachte. Sie ist in vielen meiner grösseren und kleineren Arbeiten ausgedrückt...“ Diese „gespenstermässige“ Empfindung mag Goethe überkommen haben, als er Napoleon in Erfurt 1808 gegenüberstand, in dem gleichen Zimmer, wo er „vor mehr als 30 Jahren zwischen mancher frohen auch manche trübe Stunde verlebt...“ Während der Kaiser sich mit Daru und Soult zwischendurch unterhielt, hatte Goethe Zeit, sich „im Zimmer umzusehen und der Vergangenheit zu gedenken. Auch hier waren es noch die alten Tapeten. Aber die Porträts an den Wänden waren verschwunden.“ 27, 325. Die gleiche Empfindung, die hier in der annalenhaften Gedrängtheit nur durch die Zeilen hindurchklingt, kommt zu „wohlthätiger Wirkung“ im Divangedicht „Im Gegenwärtigen Vergangenes“ (4, 18), das 1814 beim Anblick der Wartburg entstand, und Erlebnisse, die über vier Jahrzehnte auseinander liegen, in gleichzeitigem Schauen verknüpft. Auch die folgende Stelle in einem Briefe an Knebel bezieht sich auf diese Eigenheit: „Meine Sammlung von eigenhändigen Briefen bedeutender Menschen wird mir immer interessanter, ja zuweilen furchtbar; man wird in ein vergangenes Leben, als in ein gegenwärtiges versetzt, und wird verleitet, das gegenwärtige als ein vergangenes anzusehen.“ II, 221. (1817.)

Eines schönen Bildes bedient sich Goethe einmal in einem Briefe an Reinhard: „Indessen ich nun, wie ein wachender, nicht erwachter Epimenides, die vorübergezogenen Lebensträume durch den Flor einer bewegten Gegenwart beruhigt schaue...“ S. 275 (1826). Es ist dieselbe mythologische Maske, unter der Goethe in dem Festspiel „des Epimenides Erwachen“ zu der Welt redet;

als „wachender, nicht erwachter Epimenides“ übernimmt er die Rolle des träumenden Sehers, der in einer Art Halbschlaf sich befindet, in einem Zustande, „von welchem geschrieben steht: Ich schlafe, aber mein Herz wacht“ DW. 23, 35, und der, über Zeit und Raum erhaben, Vergangenes und Gegenwärtiges als gegenwärtige Einheit schaut. So erzählt auch Epimenides gleich zu Anfang, ehe er in den abermaligen Schlaf versenkt wird, dass er auf das Angebot des Gottes, der ihm zwischen der Erkenntnis der Gegenwart und der Zukunft die Welt stellte, sich keinen Augenblick besonnen habe:

Gleich
Mit heitrem Sinn verlangt' ich zu verstehen,
Was mir das Auge, was das Ohr mir beut.
Und gleich erschien durchsichtig diese Welt
Wie ein Krystallgefäss mit seinem Inhalt.
(11. 1, 161.)

Der Zustand des Halbschlafes, des Scheintodes, in den sich Goethe-Epimenides zeitweilig versenkt, um daraus zu gesteigerter Erkenntnis zu erwachen, wird später auch in der Figur des Merlin „des Alten im leuchtenden Grabe“ (1, 82) konkretisiert (vgl. auch R. Meyer, a. a. O. S. 20, sowie unten S. 252). Daran reiht sich eine Stelle in den Wanderjahren, in der die gleiche Stimmung, die in dem erwähnten Divangedicht: „Im Gegenwärtigen Vergangenes“, aus landschaftlichen Associationen hervorging, genauer analysiert wird: „wenn die Anmut einer herrlichen Gegend uns lindernd umgiebt, wenn die Milde gefühlvoller Freude auf uns einwirkt, so kommt etwas Eigenes über Geist und Sinn, das uns Vergangenes, Abwesendes traumartig zurückruft und das Gegenwärtige, als wäre es nur Erscheinung, geistermässig entfernt.“ 18, 236. Hier redet allerdings nicht mehr der Goethe der „Anschauung“, sondern

der „Idee“, der die „derbe“ Gegenwart scheut und sich mit der „scheinbaren“ begnügt; aber auch jetzt noch bedarf er der Gegenwart im Geiste, der zeitlichen Gegenständlichkeit (wie man unter Benutzung von Heinroths Prägung [27, 351] sagen könnte), um die abwesenden Gestalten herbeizurufen und das durch das Medium der Gegenwart Geschaute nunmehr als lebendigen Typus zu verewigen.

Noch eine Eigenheit Goethes findet hier eine teilweise Erklärung: seine Gewohnheit des Diktierens, die er bekanntlich auch im brieflichen Verkehr konsequent festhielt, obwohl ihm nicht verborgen bleiben konnte, dass von vielen Seiten daran Anstoss genommen wurde (vgl. Frau v. Stein an Charlotte v. Schiller, Urlichs, Charlotte v. Schiller II, 353). Aber diese Gewohnheit erscheint in ganz anderem Lichte, wenn wir eine Äusserung in einem Briefe an die Gräfin Chasseport vom Jahre 1808 lesen: „Wenn ich im Zimmer auf und ab gehe, mich mit entfernten Freunden laut unterhalten kann und eine vertraute Feder meine Worte auffängt, so kann etwas in die Ferne gelangen. Mich hinzusetzen und selbst zu schreiben, hat etwas Peinliches und Ängstliches für mich, das mir .... die Vertraulichkeit lähmt.“ Str. Br. I, 108 (ähnlich an Gräfin O'Donell, W. IV, 23, 167). Auch hier macht sich das Verlangen nach Vergegenwärtigung des Gegenstandes geltend, mit dem er sich in Liebe oder Neigung verbunden fühlt, in Übereinstimmung mit seiner einzig schönen Definition der Liebe in der öfters erwähnten Altersbetrachtung 29, 236: „Alle Liebe bezieht sich auf Gegenwart“ etc.

Ein Glied reiht sich an das andere in dieser Kette. „Gegenwart“ ist die Hauptmahnung Goethes an die jüngere Dichtergeneration; kein elegisches Schwelgen in der Vergangenheit, kein immerwährendes Trauern über un-

wiederbringliche Verluste: „Man halte sich ans fortschreitende Leben“ 29, 231. König Ludwigs Gedicht über Weimar: „Träume her aus einem schönern Leben“ u. s. w. „schalt Goethe als zu subjektiv; es sei gar nicht poetisch, die Vergangenheit so tragisch zu behandeln, statt reinen Genusses und Anerkennung der Gegenwart, und jene erst totzuschlagen, um sie besingen zu können ... Weil die Menschen die Gegenwart nicht zu würdigen, zu beleben wüssten, schmachteten sie so nach einer besseren Zukunft, kokettierten sie so mit der Vergangenheit.“ Gespr. 6, 198. Charakteristisch ist ferner die Verwerfung des Begriffes „Erinnerung“ im elegischen Sinne: „Es giebt kein Vergangenes, das man zurücksehnen dürfte, es giebt nur ein ewig Neues...“ Gespr. 4, 311 (vgl. unten S. 213). So verhasst war ihm das elegische Schmachten nach dem Unerreichbaren, dass er auf das Gedicht von W. Ueltzen „Namen nennen Dich nicht...“, worin die Unnahbarkeit Gottes in ohnmächtigen Negationen besungen wird, ein Gegengedicht schrieb und darin in kräftiger, positiver Sprache die „Gegenwart“ Gottes feierte: „Alles kündet Dich an!“

Die Gegensätze: klassisch—romantisch, gesund—krank, tüchtig—problematisch, decken sich unter diesem Gesichtspunkt mit Gegenwart—Abwesenheit, denn die Abkehr von der Wirklichkeit ist ein Symptom der Romantik; damit hängt Goethes Abneigung gegen die Neu-Romantiker zusammen, besonders gegen die „altertümelnde“ Richtung. Sehr fein wird in Spr. 195 „das sog. Romantische einer Gegend“ erklärt als „ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.“

Die Mahnung, der Gegenwart fest ins Auge zu sehen, bildet den Kernpunkt der beiden Aufsätze „Für junge

Dichter“ 29, 228 ff.; sorgfältig wird aber unterschieden zwischen elegischer und „heiterer“ Entsagung. Von dem Träumer und „Fordernden“ entfernt sich die Muse „und sucht die Gesellschaft des heiter Entsagenden, ... der jeder Jahreszeit etwas abzugewinnen weiss...“ Man sieht hier deutlich, wie selbst das missbrauchte „heiter“, das so typisch ist für die Periode der Erstarrung, einen tieferen Inhalt verbirgt, denn unter „heiterer Entsagung“ ist das freudige, gesunde Verzichten auf das Unerreichbare und Schrankenlose zu verstehen, analog dem „ruhigen Verehren des Unerforschlichen“ Spr. 1019, statt transcendierender Spekulation. Zum Wirken in der Gegenwart wird Wilhelm Meister erzogen, und es gehörte „zu den sonderbaren Verpflichtungen der Entsagenden auch die, dass sie, zusammentreffend, weder vom Vergangenen noch Künftigen sprechen durften; nur das Gegenwärtige sollte sie beschäftigen.“ 18, 56.

Es liesse sich noch daran erinnern, wie schon der junge Goethe so von der Macht der Gegenwart durchdrungen war, dass er einmal in einem Briefe an Friderike Öser ausruft: „der liebenswürdigste Brief enthält nicht das hundertste Teil von dem Reiz der Unterredung“ DjG. 1, 49 (1769); — wie die gleiche Empfindung ihn im Alter zu dem paradoxen Ausspruch veranlasst, dass „Schreiben nur ein Missbrauch und alle wahre Mitteilung nur im lebendigen Gespräch zu finden sei...“ (berichtet von Boisserée II, 22); — wie endlich die Ansicht, dass „die Poesie nicht fürs Auge gemacht sei“ (24, 155) häufig bei Goethe wiederkehrt: — immer wieder ist es die gleiche Wurzel, das Prinzip der lebendigen Gegenwart, woraus sich die entlegensten Triebe ableiten lassen.

---

Die Terminologie, die auf die Fruchtbarmachung des Wahren zielt, umfasst ausser den Kernbegriffen der Ge-

genwart und der Wirkung in die Ferne noch einige andere Idiotismen, die auf der Idee der Gemeinschaft und der gemeinsamen Arbeit beruhen und sich zu einer Gruppe vereinigen lassen: Verhältnis — Teilnahme — Förderung — Wohlwollen. Sie gehören alle dem Altersstil an und gewinnen an Prägnanz, je mehr das Verlangen nach Gegenwart dem stillen „Wirken in die Ferne“ weicht, und je mehr das unmittelbare persönliche Eingreifen Ersatz und Verstärkung sucht durch das Zusammenwirken der Gleichgesinnten im Dienste einer Idee. Eine allgemeine Betrachtung über Goethes Auffassung von Methode und Ziel der geistigen Arbeit möge auf die Würdigung im einzelnen vorbereiten.

Goethe war im eminenten Sinne ein positiver Geist. Er hat zwar der Weltlitteratur in der Figur des Mephistopheles den Typus der Verneinung geschenkt und ist selbst durch die bittersten Phasen der Verneinung hindurchgegangen, von den Selbstmordgedanken der Jugend bis zu der Altersstimmung, in der ihm das Weltgeschehen nur noch als „das Absurdeste, was es giebt“, erschien (Gespr. 6, 269). Aber solche Stimmungen waren doch nur krankhafte Durchgangsstadien, aus denen er selbst immer wieder zu gesundester Positivität erwachte. „Ich ehre und liebe das Positive,“ schreibt er 1829 an Staatsrat Schultz, „und ruhe selbst darauf, insofern es nämlich von Uralters her sich immer mehr bestätigt und uns zum wahrhaften Grunde des Lebens und Wirkens dienen mag.“ (S. 360.) Diese Positivität aber äussert sich in einer ungeheuren Arbeitskraft, in einem rastlosen Streben, sich selbst zu „fördern“, andere zu fördern, und sich wiederum fördern zu lassen. Er hatte deshalb eine so „reine“ Freude an Arbeit, weil „arbeiten“ für ihn gleichbedeutend war mit „fördern“. Alles was sich an seine Bestrebungen „anschloss“, nahm er auf, gegen alles, was ihn hemmte, ver-

hielt er sich „ablehnend“. So ist er vor allem im wissenschaftlichen Leben neidlos bestrebt, an alle, die „gleichstrebend“ mit ihm sind, sich anzuschliessen, ein „Verhältnis mit ihnen zu gewinnen“, alles zu ergreifen, was „gewinnreich“ und „fördernd“ ist. Liest man die Annalen von diesem Gesichtspunkte, so stellen sie sich dar als eine Geschichte der „fördernden Verhältnisse“. Auf jeder Seite fast wird von Verhältnissen berichtet, die in alter Weise weiterbestehen oder neu angeknüpft werden. Man fühlt sich wie von einem mächtigen Strome getragen, der fort und fort sich weitet, von allen Seiten Zuflüsse aufnimmt, immer reiner und klarer die Welt in sich spiegelt und doch nie ermattet in seiner Lebenskraft und Arbeitsfreude, in seinem Verlangen nach neuen Zuflüssen.

Folgende Stelle aus den Annalen möge hier eingerückt werden als typisch für diese Art der Berichterstattung: „Zu Schelling und Schlegel blieb ein thätiges, mitteilendes Verhältnis. Tieck hielt sich länger in Weimar auf; seine Gegenwart war immer anmutig fördernd. Mit Paulus blieb ebenfalls ein immer gleiches Verbündnis; wie denn alle diese Verhältnisse durch die Nähe von Weimar und Jena sich immerfort lebendig erhielten und durch meinen Aufenthalt am letzteren Orte immer mehr bestätigt wurden.“ Ann. 220 (über das Jahr 1801; geschrieben nach 1820). — Wie er selbst sein rastloses Dasein formt, so wird er nicht müde, zu gleichem Thun aufzufordern, Übereinstimmung, Anschluss und thätige Gemeinschaft zu predigen. Alle Einigungsideen des alternden Goethe zielen auf dieses Ideal einer Vereinigung der Gleichgesinnten und Gleichstrebenden zu gegenseitiger Förderung: die „stille Kirche der Ernsten“, denen die Förderung der Weltlitteratur obliegt (29, 675), — wie die „Gemeinschaft der Heiligen“ (Z. Br. VI, 212; 18, 167), — wie endlich der „Weltbund“ in den Wanderjahren, der auf

dem Begriff der Weltfrömmigkeit ruht (18, 245), auf der Anschauung, dass „der Einzelne sich nicht hinreichend" sei... alle brauchbaren Menschen sollen in Bezug unter einander stehen..." 18, 357.

Es könnte zu weit ausgeholt scheinen, zu sprachlichen Erläuterungen nach so breiter Basis zu suchen, aber die Intensität der Wortbedeutung steigt und fällt mit der Höhe der Gesamtkultur, im kollektiven wie individuellen Sinne. Auch empfiehlt es sich bei der Betrachtung eines Lebensbildes, wie desjenigen Goethes, von Zeit zu Zeit etwas zurückzutreten, um die Gesamtproportionen nicht aus dem Auge zu verlieren, und dann wieder die Einzelheiten aus grösserer Nähe zu analysieren. Wie handlich und unentbehrlich Goethe das Wort „Verhältnis" sein musste, ist aus dem vorigen ersichtlich. Abgesehen von der Beliebtheit als reine Zustandsbezeichnung entwickelt es noch eine besondere Prägnanz als „gutes Verhältnis, Freundschaft". Diese Bedeutung liegt auch zu Grunde in den stehenden Wendungen: „ein Verhältnis gewinnen" (z. B. an Z. III, 288; Ann. 538), „in ein Verhältnis treten", „es ergiebt sich ein Verhältnis", und ähnliche, die besonders in den biographischen Schriften anzutreffen sind.

„Teilnahme" ist nicht minder häufig; es erscheint im prägnanten Sinne = „Beifall, Förderung", überall wo die Berührung mit „wohlwollenden, einstimmenden Zeitgenossen" ausgesprochen wird, besonders in den Annalen: „Wilhelm v. Humboldts Teilnahme war ... fruchtbarer" Ann. 111; „Schillers Teilnahme nenne ich zuletzt, sie war die innigste und höchste." Ann. 112. Gelegentlich wird diese Prägnanz auch durch ein Beiwort betont, wie: „thätige Teilnahme" An Schultz S. 136 (vgl. auch „thätiger Bezug" An Schultz S. 310); „wahre Teilnahme" 22, 165. Riemer verweist Mitteil. I, 211 sehr passend auf eine Um-

schreibung des Begriffes in einem Briefe an Schiller: „Übrigens ist mir alles verhasst, was mich bloss belehrt, ohne meine Thätigkeit zu vermehren, oder unmittelbar zu beleben.“ (19. Dez. 1798.) Hier ist allerdings von dem eigenen Teilnehmen an anderen Dingen die Rede; aber in beiden Fällen, mag die Teilnahme sich auf den Sprechenden erstrecken oder von ihm ausgehen, muss Thätigkeit hinzutreten. Für diese Vorstellung bildet sich später die stereotype Verbindung: „Teilnahme und Förderung“: „wir sehnen uns nach Hilfe, Teilnahme, Fördernis“ 33, 95; „man traf ihn (Karl von Dalberg)) stets rührig, teilnehmend, fördernd“ 33, 83; „frische Teilnehmer und künftige Beförderer“ 33, 94; u. a.

In einem der kleinen Beiträge „Zur Morphologie“, denen die letzten Belege entnommen sind, wird ein bemerkenswerter Unterschied gemacht zwischen wissenschaftlichen und „ästhetischen“ Arbeiten; nur bei ersteren wird jenes Prinzip der genossenschaftlichen Arbeit verlangt, bei den ästhetischen dagegen bekennt Goethe „wenig Genuss am Beifall und von der Missbilligung wenig Ärger“ empfunden zu haben. Vielmehr giebt hier „das Gefühl, dass man das alles allein ... thun müsse, ... dem Geist eine solche Kraft, dass man sich über jedes Hindernis erhoben fühlt.“ 33, 95. Damit stimmt überein, was Goethe in DW. über die Aufnahme von Werthers Leiden und seine Gleichgiltigkeit gegen die Kritik erzählt (22, 134; 136; vgl. auch 29, 349 über Gleichgiltigkeit gegen Lob und Tadel). — Ganz anders verhält es sich mit wissenschaftlicher Arbeit; „wir fühlen, dass hier der Einzelne nicht hinreicht. Wir dürfen nur in die Geschichte sehen, so finden wir, dass es einer Folge von begabten Männern durch Jahrhunderte durch bedurfte, um der Natur und dem Menschenleben etwas abzugewinnen.“ 33, 95. Man begreift so die grosse Sorgfalt, mit der Goethe

hinsichtlich seiner wissenschaftlichen Leistungen jede Äusserung pro et contra registrierte, sich lange Übersetzungen aus französischen Journalen nicht verdriessen liess, und wie ihn besonders hinsichtlich seines Schmerzenskindes, der Farbentheorie, die geringsten Beifallsbezeugungen kindlich erfreuten. So ist z. B. auch die „Geschichte meines botanischen Studiums“ wiederum eine Darstellung „fördernder Verhältnisse“.

Die Prägnanz des Wortes „fördern“ geht schon aus den Verbindungen mit „Teilnahme“ und „Verhältnis“ hervor und auch sonst erfüllt es als Verbum die gleiche Funktion, wie das Adjektiv „fruchtbar“. So ist z. B. Spr. 937: „Das Wahre fördert; aus dem Irrtum entwickelt sich nichts, er verwickelt nur,“ eine Parallelstelle zu dem bekannten Verse des „Vermächtnisses“: „Was fruchtbar ist, allein ist wahr“ (3, 192). Sehr klar wird die Prägnanz in einer Stelle aus dem „Wort für junge Dichter“: „fragt Euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte Euch gefördert habe! Ihr seid nicht gefördert, wenn Ihr eine Geliebte, die Ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert...“ 29, 231. Der letztere Gedanke „Trauer fördert nicht“ enthält eine Maxime, die Goethe selbst, je älter er wurde, um so konsequenter befolgte, indem er sich allen Stimmungen anhaltender Trauer gegenüber, im „positiven Egoismus“ abzuschliessen suchte; gerade dieser Zug ist am häufigsten missverstanden und als Kaltherzigkeit ausgelegt worden. Er sah in der Trauer nur ein Retrospektives, Negierendes; nur dasjenige Erleben aber fördert, worin ein Fortschreitendes, ein Aufstieg enthalten ist. Sehr bezeichnend ist, dass Goethe dazu nicht nur das Selbsterlebte rechnet, sondern auch „was Freunde mit und für uns thun...; denn es stärkt und fördert unsere Persönlichkeit“ 33, 131 = Spr. 1032. Die

geistige Einheit der „Gemeinschaft der Heiligen“ könnte nicht schöner bewiesen werden. Dagegen „kommen Widersacher nicht in Betracht... denn sie können mich nicht fördern, und das ist's, worauf im Leben alles ankommt.“ 27, 352 (ähnlich 33, 131).

Des Wortes „Wohlwollen“ ist schon oben (S. 119) im Zusammenhang der ethischen Wertungen gedacht. In geistiger Hinsicht bewirkt eine feine Verschiebung den Übergang von der rein ethischen Färbung zu dem allgemeineren Bezuge auf die Denkweise einer Person. So bildet sich für „wohlwollend“ die Bedeutung „gleichgesinnt, gleichstrebend“, („meine Wohlwollenden“ = „meine Anhänger“ z. B. 20, 5; 18, 130; W. IV, 19, 381; an Zelter IV, 227; VI, 345). Das „Wohlwollen“ ist prägnant „die thätige Teilnahme, die Übereinstimmung“. Welches Gewicht Goethe auf diesen Begriff legt, zeigt Spr. 40: „Man ist nur eigentlich lebendig, wenn man sich des Wohlwollens anderer erfreut,“ wozu Loeper als Parallelstelle den Schluss des Gedichtes „Den Freunden“ 3, 348 heranzieht:

Wohlwollen unsrer Zeitgenossen
Das bleibt zuletzt erprobtes Glück.

Fälle wie: „Wohlwollen gegen die Wanderjahre“, „Teilnahme an den Wanderjahren“ 29, 311 zeigen den typischen Gebrauch des Wortes im Sinne von „beifällige Aufnahme“.

---

Nach allem, was über die indifferenten Ausdrücke der anderen Gruppen gesagt ist, bleibt hinsichtlich der vorliegenden wenig hinzuzufügen. Das beliebte „schätzbar“ begegnet auch in der stereotypen Verbindung: „schätzbare Bemühungen“ (z. B. 29, 336). Sehr steif klingt uns „löblich“, eine ebenfalls stereotype Wertung, die gelegentlich sogar im Hochton steht: „wir haben Herrn Manzo-

nis Absichten löblich, natur- und kunstgemäss gefunden...“ 29, 630. Das Modewort des 18. Jahrhunderts „artig“ kehrt auch bei Goethe zum Überdruss wieder; die Vielseitigkeit möge illustriert werden durch Sätze wie: „Die Ausstellung war nicht brillant, aber artig“ An Knebel I, 259; „Lauffen hat eine artige Lage“ 26, 64 (die Beziehung auf den freundlichen Eindruck einer Landschaft ist besonders häufig, vgl. 26, 56; 104; 123 u. s. w.). Stehende Verbindungen sind: „ein artiges Mädchen“, „ein hübscher, junger Mann“, (z. B. 22, 18); auch Wendungen wie: „ein wohlgebildeter“ (18, 65; 22, 183), „ein wohlgebauter“ (18, 180), „ein wohlgestalteter“ junger Mann (21, 103) sind stereotyp. „Treu“ verliert bei Goethe häufig den ethischen Bezug gänzlich und wird identisch mit „rein, genau“ im Sinne einer klaren Anschauung und Wiedergabe der Aussenwelt, vgl.: „der rein-treue Ernst des Auffassens...“ Spr. 317; „man erweise sich frisch und treu, alles zu beachten...“ Spr. 776; „man muss ihm zugestehen, er habe... ländlich-einfache Stoffe ... treu ... behandelt“ An M. Meyr, Str. Br. I, 467. Im Briefstil des Alters spielen „treu“ und „treulich“ eine hervorragende Rolle.[1])

Eingehender sind zwei andere, generell ganz indifferente, Ausdrücke zu behandeln: „fasslich“ und „gehörig“. Gerade solchen abgebrauchten Worten wandte Goethe oft sein Interesse zu und suchte ihre verwischte Prägnanz wiederherzustellen, gelegentlich sogar durch

---

[1]) Erwähnung verdient „zutraulich“ wegen der heute fremdartig berührenden Verwendung = „voll Vertrauen“: „verehrend und zutrauend“ An Voigt S. 313; . . . „Vortrag dieses Anliegens zutraulich überlassend“ An H. Meyer 25. Juli 1828; „ich trete zutraulich . . . hervor und erkundige mich nach Ihrem Befinden“ An Voigt S. 270. „Dünkel eines zutraulichen Selbstgefühls“ 4, 268 (hier = selbstvertrauend).

sprachtheoretische Erörterungen. So finden wir über die genannten beiden Worte eine kleine Betrachtung in Spr. 292: „Das Fassliche gehört der Sinnlichkeit und dem Verstande. Hieran schliesst sich das Gehörige, welches verwandt ist mit dem Schicklichen. Das Gehörige jedoch ist ein Verhältnis zu einer besonderen Zeit und entschiedenen Umständen.“ Warum diese Worte Goethes Interesse erregten, wird ersichtlich, sobald man sich daran erinnert, dass sie dem Vorstellungskreise der „Beschränkung“ angehören: „fasslich“ bezieht sich auf die Schranken der Vernunft, „schicklich“ auf die der Sitte im allgemeinen, „gehörig“ auf die der Sitte und bei Goethe auch des Geistes und der Kunst im einzelnen Falle. Über Ursprung und Datierung des Spruches scheint nichts bekannt zu sein; doch hat sich der praktische Gebrauch schon viel früher festgesetzt, denn „gehörig“ ist bereits in dem Aufsatz „Von deutscher Baukunst: 1773“ mit sicherer Schärfe verwandt. Goethe tadelt hier die Doktrinäre und „philosophierenden Kenner“, die sich die Kunstgeschichte nach vorgefassten Prinzipien konstruieren und an den Bauten der Gotik vorübergehen, weil sie nicht in ihr System passen. Insbesondere wendet er sich gegen die „protoplastischen Märchen“ der Schule Rousseaus, wonach alles von einer primitiven architektonischen Urform abzuleiten wäre, unter Abweisung dessen, was sich nicht in dies Prinzip einfügt. „Daraus entscheidest du das Gehörige unserer heutigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon mit einfältigem, patriarchalischem Hausvatersinn regieren wolltest.“ DjG. 2, 206. Hält man dazu die einige Zeilen vorher fallende Äusserung: ...„Mutter Natur, die das Ungehörige und Unnötige verachtet und hasst...“, so ist die Prägnanz des Wortes unzweifelhaft: es ist der Ersatz für das spätere „gemäss“, und würde in diesem Zusammenhang heute etwa mit „cha-

rakteristisch“ oder „individuell“ wiedergegeben werden. Ganz in derselben Weise steht es in der „Dritten Wallfahrt“ 1775, in dem bedeutungsvollen Satz, der den Begriff der notwendigen „inneren Form“ so schön definiert: „Mit jedem Tritte überzeugte man sich mehr, dass Schöpfungskraft im Künstler sei aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Masse und des Gehörigen...“ DjG. 3, 696. Schon Hildebrand macht im DWb. IV, 1. 2. 2529 auf Einfachheit und Tiefe des Ausdrucks aufmerksam.

In diesem zweiten Belege bezieht sich „gehörig“ auf das Ästhetisch-Gemässe, und diese Verengerung der Bedeutung kehrt wiederholt wieder. So ruft Goethe in dem Aufsatz: „Nach Falconet und über Falconet“, der vor 1775 entstanden ist, ironisch aus, indem er zur Verteidigung der Realistik Rembrandt's auf einige grobe historische Schnitzer Raphaels hinweist: „Das ist nun schicklich! Das ist gehörig!“ DjG. 3, 692. Sehr scharf tritt die Prägnanz auch hervor in einer Stelle des Aufsatzes „Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung“, aus dem Jahre 1796, der gegen Stolbergs falsche Interpretation des Platonismus gerichtet ist. Es handelt sich darin u. a. um die Figur eines Rhapsoden, der nach Goethes Auffassung nicht von Sokrates im Ernste belehrt, sondern nur in seiner ganzen Beschränktheit ironisiert wird. Denn hätte er „nur einen Schimmer Kenntnis der Poesie gehabt, so würde er auf die alberne Frage des Sokrates: wer den Homer, wenn er von Wagenlenken spricht, besser verstehe, der Wagenführer oder der Rhapsode? keck geantwortet haben: Gewiss der Rhapsode; denn der Wagenlenker weiss nur, ob Homer richtig spricht, der einsichtsvolle Rhapsode weiss, ob er gehörig spricht, ob er als Dichter ... seine Pflicht erfüllt.“ 29, 488. Ähnlich wird im Benv. Cellini ein künstlerisch wertvolles und dankbares Motiv als „gehörig“ bezeichnet 30, 416.

Auf die spätere Zeit beschränkt ist das Wort „fasslich", das bei Goethe ebenfalls eine besondere Prägnanz zeigt. Seitdem ihm in Italien der Geist der Antike, die Schönheit des Diesseits und der sinnlichen Erscheinungswelt aufgegangen war, finden wir bei ihm das konsequente Bestreben, allem, was für die Sinne nicht erreichbar ist und über die Grenzen eines „reinen" Anschauens hinausgeht, zunächst auszuweichen und es vielmehr an sich „herankommen zu lassen".[1]) Noch in seinem letzten Briefe an Boisserée hat er sich zu dieser Richtung bekannt, „das möglichst Erkennbare, Wissbare, Anwendbare zu begreifen" (II, 591), und dieses „Wissbare", das Spencersche „Knowable" ist auch mit „fasslich" gemeint. So gewinnt die Beschreibung der Rheinfalls bei Schaffhausen im Tagebuch 1797 an Bedeutung: „Der Rheinfall von vorn, wo er fasslich ist, bleibt noch herrlich, man kann ihn auch schön nennen." 26, 108. Man darf dabei an Goethes Abneigung gegen Naturphänomene denken, die ihm zu ungeheuer waren, um sie nach Ursache und Wirkung zu begreifen, um sie innerlich wirklich zu erleben. Es entspricht ganz Goethes Empfinden, wenn er Wilhelms ersten Eindruck beim vollen Anblick des ganzen Sternenhimmels auf der

---

[1]) Das Prinzip der geistigen Selbstbeschränkung, das vor dem „Unerforschlichen" (Spr. 10, 19), den „Urphänomenen" Halt macht, geht durch die ganze Denkweise Goethes hindurch. So äussert er sich einmal über das Übersetzbare: „Beim Übersetzen muss man sich nur ja nicht in unmittelbaren Kampf mit der fremden Sprache einlassen. Man muss bis an das Unübersetzbare herangehen, und dieses respektieren; denn darin liegt eben der Wert und der Charakter einer jeden Sprache." Gespr. 6, 265 (vgl Spr. 614). Wenn Goethe ferner an Reinhard schreibt: „Wenn wir die Vorzüge (eines bedeutenden Individuums) anerkennen, so lassen wir das, was wir an ihnen problematisch finden, auf sich beruhen. . ." S. 104, — so liegt auch hier das gleiche Prinzip zu Grunde, das natürlich mit dem der sittlichen Beschränkung aufs innigste verknüpft ist.

Sternwarte in die Worte kleidet: „Das Ungeheure hört auf, erhaben zu sein; es überreicht unsere Fassungskraft, es droht uns zu vernichten.“ 18, 131 (Zur Sache vgl. Harnack, Goethe in der Epoche der Vollendung, S. 64 ff., R. Meyers Goethe-Biographie S. 668 ff.).

Die Verwandtschaft von „fasslich“ und „gemäss“ ist offenbar; daher die Definition von „fasslich“ in Spr. 862: was „dem menschlichen Geiste in seinem gemeinen Zustande gemäss und bequem ist.“ Was ihn zu der Antike hinzog, war „der Alten fasslicheres Verdienst“ DW. 21, 94, und wehmütig gedenkt er in einem der letzten Briefe an W. v. Humboldt angesichts der Juli-Revolution jener Zeiten, „wo wir mit unserem grossen, edlen Freund verbunden, dem fasslich Wahren nachstrebten...“ S. 290. Die Beschränkung auf das „Fassliche“ war es, die er am deutschen Geiste vermisste; besonders häufig klagt er über die Deutungssucht und die Ausleger, die überall den Eingang suchen, „nur nicht durch die Thür“ (An Zelter II, 243); mit Bezug auf Wilh. Meister äussert er Ann. 104 den Wunsch: „man möchte die Sache nehmen, wie sie lag, und sich den fasslichen Sinn zueignen.“

---

Ähnlich wie in der positiven Abteilung dieser Gruppe lassen sich auch in der negativen verschiedene Reihen unterscheiden, die sich alle um den Begriff des „Falschen“ als Achse drehen, aber von verschiedenen Seiten dieses Begriffs ausgehen. Das Wort „falsch“ hat selbst nur in der bereits behandelten Verbindung: „falsches Streben“ (s. oben S. 57) eine besondere Prägnanz entwickelt, während es hier nur in sachlicher Hinsicht als Schwerpunkt in Frage kommt. Man kann auch hier von dem unerschöpflichen Spr. 937 ausgehen: „Das Wahre fördert; aus dem

Irrtum entwickelt sich nichts, er verwickelt uns nur.“ Die ganze Terminologie dieser Gruppe lässt sich, um ein äusseres Hilfsmittel anzuwenden, leicht nach der letzteren Antithese gliedern, die mit Anschliessung der betreffenden Vorstellungsreihen lauten würde: der Irrtum, aus der „Dumpfheit“ (im negativen Sinne) geboren, von „trüber“ Färbung, verwickelt den Menschen ins „abstruse“, „grillenhafte“, ist von „wunderlichen“ Erscheinungen begleitet und endigt im „Absurden“, im „Fratzenhaften“, — er entwickelt dagegen nichts infolge seiner Beschränktheit, sondern führt zu „Nullitäten“, zum „Unzulänglichen“ und nährt das Organ des „Misswollens“.

In der ersten Reihe fällt zunächst das Wort „dumpf“ auf. Der eigentümliche Prozess, den dieser Ausdruck bei Goethe durchlaufen hat, ist zuerst von R. Meyer (a. a. O. S. 2—7) aufgedeckt worden; er bietet einen der instruktivsten Fälle von individuellem Bedeutungswandel, vor allem auch deshalb, weil alle Stadien durch reichliches Material vertreten sind und sich zeitlich genau abgrenzen lassen. Das Ergebnis von R. Meyers Untersuchung ist, dass „dumpf“ in den Jahren 1776—1780 von Goethe im positiven Sinne eines träumerischen Zustandes, einer keimenden Stille, eines dunklen Dranges, der zur Klarheit strebt, gebraucht wird, dass diese Anwendung aber aufhört, sobald Goethe dieses Stadium abgeschlossen hat und zur Klarheit gelangt ist; von da ab hat „dumpf“ nur noch die Bedeutung „thöricht, stumpf, dumm“. — Zu dieser Analyse werden im folgenden einige Zusätze geboten, in denen vor allem das Verhältnis von Wort und Vorstellung ins Auge gefasst und eine genaue Scheidung zwischen der positiven und negativen Färbung angestrebt wird.

Was zunächst die Bedeutungsgeschichte und generelle Verwendung des Wortes anbetrifft, so kommt dasselbe

erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts vor (vgl. Pauls Wb. S. 97) und wird nach Durchlaufen des Stadiums der sinnlichen Wahrnehmung auf das Gefühlsleben übertragen. Es erhält so die Bedeutung „ohne klare Besinnung", „im träumerischen Zustande" und zwar an sich weder im guten noch schlechten Sinne. Eine bestimmte Färbung gewinnt es erst durch den occasionellen Gebrauch, wie das bei Neologismen sehr natürlich ist, so lange noch keine Tradition vorliegt. Das Wort konnte sich einesteils negativ zu der Bedeutung eines tadelnswerten leeren Träumens entwickeln, andererseits positiv zu der eines träumerischen Zustandes, einer Empfindungsfülle, die sich nicht in klare Worte zu fassen weiss. Nur die erstere Bedeutung hat sich generell entfaltet und ist auch heute nicht unbekannt (vgl. im DWb. Beispiele aus Jean Paul, Humboldt, Klinger u. a.), während die Wendung ins Positive nur in zeitlich und räumlich sehr begrenztem Masse belegt ist.

Was den Gebrauch bei Goethe anlangt, so darf vor allem nicht übersehen werden, dass die negative Nuance schon sehr früh, und zwar früher als die positive vorkommt, denn durch diese Thatsache wird die letztere in die engsten Grenzen gewiesen. Einer der frühesten Belege findet sich in dem Aufsatze „Nach Falconet und über Falconet" (vor 1775), der gegen den französischen Klassizismus gerichtet ist und für individuelle Charakteristik, für „das Gehörige" eintritt. So ruft Goethe im Hinblick auf die traditionellen Madonnenbildnisse aus: „... es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung ... aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem teilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden." DjG. 3, 691. Ohne Zweifel hat „Dumpfsinn" hier dieselbe negative Bedeutung wie in der Wendung aus späterer Zeit: „dumpfe Sinnesart" DW. 22, 119. („Dumpfsinn" ist im DWb. auch

aus Sulzer belegt). Die gleiche Färbung zeigen folgende Belege aus der Vorweimarer Zeit: „Ich erinnere mich der Unruhe, der Thränen, der Dumpfheit des Sinnes, der Herzensangst, die ich in dem Loche ausgestanden hatte.“ Werther DjG. 3, 319. „Ein Dolchstich würde... mich in die dumpfe Fühllosigkeit stürzen ...“ Stella DjG. 3,664. „Es ist ein dumpfer Totenblick in dem Gefühl: nicht wiedersehen?“ Stella DjG. 3, 676 (vgl.: „Tod ist Trennung!“ 3. Ode an Behrisch DjG. 1, 91). „Götter, ist's in euren Händen, Dieses dumpfe Zauberwerk zu enden...“ Lilis Park DjG. 3, 191.

Diese Beispiele, die sich noch vermehren liessen, beweisen Goethes Vertrautheit mit dem Worte in der negativen Färbung. Andererseits zeigen aber einige Stellen aus der gleichen Zeit deutlich die positive Nuance. Der früheste Beleg ist wohl der folgende Satz aus Werther: „Wiederholtes Versprechen, ... kühne Liebkosungen, ... umfangen ganz ihre Seele, sie schwebt in einem dumpfen Bewusstsein, in einem Vorgefühl aller Freuden ...“ DjG. 3, 287. Hier würde vielleicht noch die Definition „unklar“ genügen, obwohl der Zusammenhang zeigt, dass die Unklarheit aus einem Gefühlsreichtum hervorgeht. Ganz intensiv ist aber die positive Färbung in dem nächstfolgenden Beleg aus einem Briefe an die Gräfin Stolberg, Febr. 1775, in dem sich Goethe einführt als „den gegenwärtigen Fastnachts-Goethe, der Ihnen neulich einige dumpfe, tiefe Gefühle vorstolperte...“ DjG. 3, 64. Der dritte Beleg vom 25. März 1776 (an Frau v. Stein I, 29) eröffnet dann die Periode der Prägnanz von „dumpf“ 1776 bis 1778. Die Frage erhebt sich nun, unter welchen Umständen der Bedeutungswandel vor sich ging, und ihre Beantwortung hängt ab von einer genauen Analyse des Vorstellungsinhalts, zu dessen Wiedergabe sich Goethe des Wortes „dumpf“ bediente.

Es lässt sich vielfach beobachten, dass eine bestimmte Stimmung oder Vorstellung allmählich in Goethe heranwuchs und längst ausgebildet war, ehe er den typischen Ausdruck fand. Die Vorgeschichte des Wortes „dumpf“ ist aufs innigste verwebt mit den Forderungen der Geniezeit und mit dem überquellenden Gefühlsleben des jungen Goethe, wie es in den Briefen der Frankfurter Zeit hervorbricht. Ein Chaos von Leidenschaften wühlte damals in dem Dichter, durch innere Gährung wie äussere unbefriedigende Verhältnisse hervorgerufen; das titanische Wollen war noch nicht in Bahnen geleitet, die dem Formtriebe genug thaten, und zwischen der Überfülle des Schöpfungsdranges und leerer Verzweiflung schwankte das aufgeregte Seelenleben hin und her. Von allen Dokumenten jener Zeit sind es wohl vor allem die Briefe an die Gräfin Auguste von Stolberg, die „teure Ungenannte“, in denen die ganze Stufenleiter der Affekte, vom abgebrochenen Stammeln bis zum vulkanischen Ausbruch der Leidenschaft und Raserei sich getreu spiegelt, und hier finden wir auch unzählige Male die Stimmung wiedergegeben, die sich später prägnant in dem Worte „dumpf“ zusammenfasste. Der oben citierte Satz, in dem von den „dumpfen, tiefen Gefühlen“ gesprochen wird, bezieht sich auf den ersten Brief, vom 26. Jan. 1775, und es können nur Stellen gemeint sein wie die folgenden: „... ich fühle, Sie können ihn tragen, diesen zerstückten, stammelnden Ausdruck, wenn das Bild des Unendlichen in uns wühlt. Und was ist das, als Liebe.“ DjG. 3, 61. Oder in der Nachschrift: „Sie fragen, ob ich glücklich bin? Ja, meine Beste, ich bin's, und wenn ich's nicht bin, so wohnt wenigstens all das tiefe Gefühl von Freud und Leid in mir.“ DjG. 3, 62. Das „tiefe Gefühl“, das nur einen „stammelnden Ausdruck“ findet, ist genau der Inhalt, den dumpf später ausdrückt, aber das Wort ist noch nicht zum Idiotismus geworden, denn es scheint 1775

nirgends gebraucht zu sein. Dafür treten einige andere Wendungen auf, um den gleichen Stimmungsgehalt wiederzugeben, wie z. B. „verworren“: „Von meinen Verworrenheiten ist schwer was zu sagen ...“ An Bürger DjG. 3, 67; „Ich! — falle aus einer Verworrenheit in die andere ...“ An Knebel DjG. 3, 80; „... oft sind mir selbst die Züge der liebsten Freundschaft tote Buchstaben, wenn mein Herz blind ist und taub — Engel, es ist ein schrecklicher Zustand, die Sinnlosigkeit. In der Nacht tappen ist Himmel gegen Blindheit. Verzeihen Sie mir denn diese Verworrenheit und das all...“ DjG. 3, 94. Diese Stelle giebt die seelische Grundlage des Dumpfsinns vollendet wieder, und die Ausdrücke „blind“, „taub“ fügen sich ohne weiteres in den sinnlichen Vorstellungskreis von „dumpf“ ein. Dem gleichen Kreise gehört auch „stumpf“ an: „Ist der Tag leidlich und stumpf herumgegangen ...“ DjG. 3, 106; „du bist stumpf“ DjG. 3, 676; „aus der stumpfen Unentschlossenheit“ Clavigo, DjG. 3, 428.[1]) In dem gleichen Tagebuchbrief vom 14.—19. Sept. 1775, worin der „stumpfe Tag“ vorkommt, findet sich noch eine andere wichtige Paraphrase der „Dumpfheit“: „... seit dem Gewitter bin ich — nicht ruhig, aber still — was bei mir still heisst und fürchte nur wieder ein Gewitter, das sich immer in den harmlosesten Tagen zusammenzieht...“ DjG. 3, 107. „Nicht ruhig, aber still“ — diese Worte allein genügen zur Umschreibung von „dumpf“, denn scheinbare äussere Apathie verbunden mit hochgradiger

[1]) „stumpf“ wird auch später vereinzelt prägnant gebraucht, und zwar rein negativ = „apathisch“, „indolent“: „Ich blieb stumpf gegen die Nibelungen“, Ann. 684; „oft war ich krank und stumpf“, W. IV, 19, 91; „stumpfe, nachlässige Korrektoren“, 29, 258; vor allem im „Epilog zur Glocke“:

... Mut, der früher oder später
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt.

innerer Unruhe und zugleich mit Triebkraft, kennzeichnet diesen Zustand (vgl. auch oben S. 99 über „still").

Die ersten Jahre in Weimar sind der Höhepunkt dieses inneren Gährungsprozesses, des Arbeitens einer latenten Kraft, und der regelmässigen schriftlichen Verbindung mit Frau v. Stein verdanken wir die zahlreichen Belege des Wortes „dumpf", das nunmehr den typischen Ausdruck des Zustandes bildet. Nach der Häufigkeit der Belegstellen zu schliessen, wäre das Jahr 1776 die Blütezeit des Begriffes, was auch damit übereinstimmt, dass Goethe in dem Gedicht, das er August 1777 der „Besänftigerin" sendet (I, 89), bereits seine eigene Liebes„klarheit" mit der Liebes-„Dumpfheit" des Herzogs kontrastiert. Schon 1778 werden die Belegstellen sehr spärlich; doch ist die Prägnanz noch lebendig, wie die Stelle aus dem Briefe an Merck beweist: „Auch mach' ich manches in der Dumpfheit, das wohl das Beste ist" (W. IV, 3, 215) — einer der wichtigsten Belege, neben den Wendungen des Jahres 1776: „liebevolle Dumpfheit" (W. IV, 3, 98); „reine Dumpfheit" (W. IV, 3, 100); „stark — das heisst dumpf" (W. IV, 3, 88), sowie aus dem Jahre 1777: „Drang und Fülle der Dumpfheit" (W. IV, 3, 140); „der Herzog von einem starken Ritt, rein und dumpf und wahr." (W. III, 1, 31). — Aus dem Jahre 1779 ist nur noch die negative Schattierung belegt.

Von Wichtigkeit ist die Frage, ob die positive Färbung von „dumpf" Goethe allein angehört, oder ob genereller Wandel vorliegt. Das erstere ist wahrscheinlicher, weil eine Anwendung des Wortes vor 1775 im positiven Sinne nur bei Jacobi (s. unten S. 297) bezeugt ist. Aus der Weimarer Zeit scheinen nur zwei Nicht-Goethesche Belege vorhanden zu sein, die eine Interpretation im positiven Sinne zulassen. Von diesen zeigt der erste allerdings eher eine neutrale Färbung; die Verse aus Seckendorfs

Dramolet zur Feier des Louisenfestes 1778, das Goethe in dem biographischen Fragment „Das Louisenfest“ mitteilt. Die Stelle lautet:

Lasst ab, zu verschwenden die köstlichen Tage
. . . . . .
In sinnlicher Trägheit und dumpfem Gefühl! (27, 303.)

Hier würde die Erklärung „träumerisch“, ohne die scharfe Goethesche Prägnanz, ausreichen. Dagegen ist ein anderer Beleg unzweideutig, der in einem der Beiträge zum Tiefurter Journal vorkommt. Das 39. Stück desselben, das im November 1783 herauskam, enthält u. a. einen Beitrag, als dessen Verfasserin Frau Emilie von Werthern nachgewiesen ist; unter dem Titel „Alphabet der Liebe“ werden hier einige Aphorismen zusammengestellt unter Schlagwörtern wie: Abschied, Cypressen, Eitelkeit, Herz, Mitleid, Phantasie, Schönheit, Zwist u. a. Es sind moralisierende Betrachtungen, wie sie in der schöngeistigen Gesellschaft jener Zeit und nicht zum wenigsten am Hofe Anna Amalias, gepflegt wurden, z. T. nicht ohne hübsche Pointe, wie z. B. unter „Wahl“: „Die Liebe wählt nicht; sie hat schon gewählt.“ Folgende Reflexion findet sich unter dem Stichwort „Dumpfheit“: „Haben bloss gescheute Menschen, sonst ist's Dummheit. Es ist die Qualität aller Künstler und aller Liebenden; es ist der schöne zauberische Schleier, der Natur und Wahrheit in ein heimlicheres Licht stellt.“ (Schriften der Goethe-Gesellschaft 7, 305; auch abgedruckt von Riemer, Mitt. II, 34 Anm.)

Sowohl dieser Beleg wie der erste entstammen dem gleichen Kreise, dem Goethe angehörte. Es ist zu vermuten, dass besonders im zweiten Falle ein Einfluss Goethes direkt oder indirekt vorliegt, obwohl er selbst 1783 die Prägnanz hatte fallen lassen. Der Hergang könnte etwa folgender gewesen sein. Das Wort war erst seit kurzer Zeit gangbar und erfreute sich, wie es bei Neolo-

gismen oft der Fall ist, besonderer Beliebtheit. Goethe war der Erste, der es brauchte, um die Gefühlstiefe und die unklare, verworrene Stimmung der Geniezeit dadurch auszudrücken. Er brachte diese individuelle Verwendung mit nach Weimar, wo sie bald Wurzel fasste und einige Jahre hindurch neben der negativen Bedeutung, die hier wie anderswo längst bekannt war, ihren Platz behauptete. Solche Modeworte waren in dem rasch pulsierenden, übermütigen Treiben sehr willkommen, und sie gedeihen überhaupt gern in kleinen, abgeschlossenen Zirkeln, in denen sich ein bestimmter Gesellschaftsjargon ausbildet. (Über einige andere Modeworte, die Goethe aufnahm, s. unten S. 242). Dass eine so starke Individualität wie Goethe auch in dieser Hinsicht ihre Spuren hinterliess, scheint an sich ganz natürlich; aber wir besitzen überdies ein gleichzeitiges Zeugnis in einem Briefe des Prinzen Karl August von Meiningen an seine Schwester Wilhelmine, worin gerade Goethes Neigung zu Lieblingsworten als besonders auffällig hervorgehoben wird. Der Prinz hatte Goethe im Februar 1775 zu Frankfurt kennen gelernt (vgl. DW. 23, 184, Anm. 686) und grossen Gefallen an ihm gefunden; in jenem Briefe lässt er sich, nach einer Beschreibung seiner Erscheinung, folgendermassen über ihn aus: ... „er hat seine ganz eigene Façons, sowie er überhaupt zu einer ganz besonderen Gattung von Menschen gehört. Er hat seine eigenen Ideen und Meinungen über alle Sachen; über die Menschen, die er kennt, hat er seine eigene Sprache, seine eigenen Wörter.“ (G.-J. X, 141.) Aus diesem Zeugnis geht hervor, wie früh die Neigung Goethes zu Idiotismen, die im Alter so ausserordentlich zunahm, schon ausgeprägt war.

Die Herrschaft von „dumpf“ im Weimarer Kreise war nur vorübergehend, und die positive Prägnanz bildet im Grunde nur eine kurze Episode in der Bedeutungs-

geschichte des Wortes. Es darf hierbei nicht unerwähnt bleiben, dass selbst in diesen Jahren nur in verhältnismässig wenig Belegen ein ausgesprochenes Lob mit dem Begriffe verbunden wird; Wendungen wie: „dumpfsinnig“ (An Frau v. Stein I, 43); „dumpf im Schlaf“ (ebenda I, 29); „doch sie liessen mich im Schlafe — dumpf und unerquicklich liegen“ (Musageten 1, 173) — und andere lassen sich auch vom negativen Standpunkte erklären. Seit 1779 wendet Goethe das Wort ausschliesslich auf einen Zustand an, dessen Beseitigung höchst wünschenswert ist, wie z. B. in einem Briefe an seine Mutter vom 9. Aug. 1779: „ich komme diesmal gesund, ohne Leidenschaft, ohne Verworrenheit, ohne dumpfes Treiben, sondern wie ein von Gott geliebter...“ W. IV, 4, 50. Auch weiterhin büsst das Wort nicht an Beliebtheit ein; von den zahlreichen Fällen sei nur auf einige ungewöhnliche Verwendungen verwiesen, wie z. B.: „die Weiber klein und von dumpfer Gesichtsbildung“ Tagebuch 1808 (W. III, 3, 335); „die dumpfe Verwunderung“ 29, 414; „dumpfe Dummheit“ 11. 1, 232. Es beruht auch wohl nicht auf Zufall, wenn wir dem Wort wiederholt als Charakteristik solcher kirchlicher Institutionen begegnen, in denen Goethe einen verdummenden Einfluss erblickte. Dahin gehört die bekannte Stelle aus dem Reisetagebuch von 1797: „Betrachtung über die Klarheit der Pfaffen in ihren eigenen Angelegenheiten und die Dumpfheit, die sie verbreiten.“ 26, 100; ferner der Vers aus der Walpurgisnacht: „Diese dumpfen Pfaffenchristen, — lasst uns keck sie überlisten!“ 2, 304; aus „Künstlers Apotheose“ (1788): „Im Kloster fand ich dumpfe Gönner“ 8, 199; „in einer dumpfen Erziehungsanstalt zu St. Didier.“ 29, 478. In der Wendung: „klassisch dumpfe Stellen“ F. II, 7120, ist „dumpf“ dagegen nicht negativ, sondern = unklar, geheimnisvoll, mythenhaft.

Mit der Bedeutungsgeschichte des Wortes „dumpf“ endigt nicht zugleich die Geschichte der Vorstellung. Das Phänomen der „Dumpfheit“, das für Goethes erste Weimarer Zeit typisch war, ist nie gänzlich aus dem Seelenleben des Dichters geschwunden; aber es tritt nur noch periodisch auf und zwar in Form der dunklen, keimenden Stille, die von dem Aperçu, dem Gewahrwerden, durchleuchtet, und aus der die klare Erkenntnis oder das Kunstwerk geboren wird. Goethe war sich dieser spezifischen Durchgangsstimmung so bewusst, dass er Schiller gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft darauf vorbereitete mit der Erklärung: „Wie gross der Vorteil Ihrer Teilnehmung für mich sein wird, werden Sie bald selbst sehen, wenn Sie, bei näherer Bekanntschaft, eine Art Dunkelheit und Zaudern bei mir entdecken, über die ich nicht Herr werden kann, wenn ich mich ihrer gleich deutlich bewusst bin.“ (27. Aug. 1794.) Es liessen sich noch andere Umschreibungen dieser Art anführen; wichtiger ist jedoch die Thatsache, dass diese Erscheinung noch im Alter einen besonderen Idiotismus zeitigte in dem Worte „dämmern“. Wenigstens wird der Ausdruck mehrmals angewendet, um jenen dunkel brütenden Zustand zu charakterisieren: „Indess war dieser Zustand immerfort nur dämmernd“ 34, 94 (hinsichtlich der Einheit des Naturgeschehens; einige Zeilen vorher findet sich die interessante Wendung „fruchtbare Dunkelheit“, mit Bezug auf die kunsttheoretischen Erörterungen mit Moritz in Italien, aus denen trotz ihres laienhaften, unsystematischen Charakters wichtige Erkenntnisse hervorgingen); ... „ich dämmerte so hin, das eigentliche Dilemma hatte ich mir nie ausgesprochen“ 22, 177 (über religiöse Zweifel); ... „der ich an den Gegenständen der Kunst und Natur auch nur hindämmerte“ 21, 91 (als Student in Leipzig); von anderen Wendungen, die sich auf diesen Zustand beziehen, seien

noch erwähnt: „unbefriedigtes, unbestimmtes Hinbrüten“ 33, 58; „düstere Forschung“ Spr. 1038. Der Idiotismus „dämmern“, der im Alter kein Lob bedeutet, verdient um so mehr Beachtung, als ihn Goethe in seiner Frühzeit gerade im Gegenteil im bewusst positiven Sinne braucht, aus der gleichen Grundstimmung heraus, die das positive dumpf wiedergiebt. Zur Genesis dieses Jugendidiotismus ist eine Stelle aus einem Briefe an Kestner vom 25. Dez. 1772 wichtig: „Nun muss ich dir sagen, das ist immer eine Sympathie für meine Seele, wenn die Sonne lang hinunter ist und die Nacht von Morgen herauf nach Nord und Süd um sich gegriffen hat, und nur noch ein dämmernder Kreis von Abend heraufleuchtet. Seht, Kestner, wo das Land flach ist, ist's das herrlichste Schauspiel, ich habe jünger und wärmer Stunden lang so ihr zugesehen hinabdämmern auf meinen Wanderungen. ... Ich ... liess mir Bleistift geben und Papier und zeichnete zu meiner grossen Freude das ganze Bild so dämmernd warm, als es in meiner Seele stand.“ DjG. 1, 335 f. Die Stelle musste in ihrem ganzen Zusammenhange hierhergesetzt werden, denn sie bietet den Schlüssel, gewissermassen die physikalische Grundlage der seelischen Stimmung des „Dämmerns“ und zeigt, dass Goethe zu jener Zeit mit dem Worte nicht nur eine wehmütige, sondern auch eine warme, liebeerfüllte Empfindung wiedergeben wollte. Werther und Stella sind besonders reich an solchen Wendungen einer Ossianischen Nebelstimmung: „Stundenlang konnte ich hier sitzen und mich... mit inniger Seele ... in denen Wäldern, denen Thälern verlieren, die sich meinen Augen so freundlich dämmernd vorstellten...“ Werther, DjG. 3, 318; „O, es ist mit der Ferne wie mit der Zukunft! Ein grosses, dämmerndes Ganze ruht vor unserer Seele...“ DjG. 3, 260; „ich ... war so in Träumen rings in der dämmernden Welt verloren,

dass ich auf die Musik kaum achtete..." DjG. 3, 253; „Wenn's denn um meine Augen dämmert, und die Welt um mich her und Himmel ganz in meiner Seele ruht, wie die Gestalt einer Geliebten..." 3, 236; — aus Stella: „das wirkte alles auf mich so freundlich, dass ... ich einen Wiederschein der goldenen Zeiten der Jugend, und Liebe in meiner Seele aufdämmern sah..." DjG. 3, 637; „Verbannt aus deiner Schöpfung! wo du heiliger Mond auf den Wipfeln meiner Bäume dämmerst; ... Und du, ... Stätte meines Grabes! die ich mir weihte; wo umher alle Wehmut, alle Wonne meines Lebens dämmert; ..." 3, 675; „Der Blick war's, der mich ins Verderben riss!... So dämmernd! so lieb!..." 3, 676. Ferner aus einem Briefe an die Gräfin Stolberg (6. März 1775): „Geb' Ihnen der gute Vater im Himmel viel mutige frohe Stunden, wie ich deren oft hab', und dann lass die Dämmerung kommen thränenvoll und selig —" DjG. 3, 72. — Es liesse sich endlich noch an Goethes frühe Definition des Begriffes Schönheit erinnern, in einem der Frankfurter Briefe an Friederike Öser: „Und was ist Schönheit? Sie ist nicht Licht und nicht Nacht. Dämmerung; eine Geburt von Wahrheit und Unwahrheit. Ein Mittelding." DjG. 1, 53. Noch in der ersten Strassburger Zeit wird die Schönheit „ein schwimmendes, glänzendes Schattenbild" genannt (DjG. 1, 234).[1])

---

Eine Begleiterscheinung des Irrtums und der Dumpfheit ist „die Trübe", die sich bei Goethe häufig auf leidenschaftliche, nicht nur melancholische Zustände bezieht: „die Geschichte der Kunst ist für den jungen Künst-

---

[1]) Eingehende Analysen des Begriffes der „Dämmerung" in Goethes Jugenddichtung bietet R. Weissenfels, Goethe im Sturm und Drang I, 76 ff.; 164 ff.

ler von der grössten Bedeutung, nur müsste er nicht in ihr etwa nur trübe, leidenschaftlich zu erjagende Vorbilder, sondern sich selbst ... in seiner Beschränkung ... gewahr werden.“ 28, 192. Mit Bezug auf das geistige Leben bezeichnet trübe meist „unklare, verworrene Vorstellungen“; so erklärt sich auch die eigentümliche Verwendung von „Trübsinnigkeit“ in dem Satze: „die Pedanterie und Trübsinnigkeit der an öffentlichen Schulen angestellten Lehrer mochte wohl die erste Veranlassung dazu (zu Privatunterricht) geben.“ DW. 20, 27. Eigenartig steht „trübe“ einmal in den Wanderjahren für „dunkel“ im rein materiellen Sinne: „Ein Feldherr ist es, ... hinter den so Kaiser als Könige, für die er kämpft, ins Trübe zurücktreten.“ 18, 94.

Eine besondere Bedeutung erhält der Begriff des Trüben mit Bezug auf die Farbenlehre. Diese ruht überhaupt, wie Goethe betont, „auf dem reinen Begriff vom Trüben“ (Ann. 1100), und zwar ist die Trübe ein „Urphänomen“, das zwischen den beiden andern Urphänomenen des Lichtes und der Finsternis vermittelt und durch diesen Vermittlungsprozess die Farben hervorbringt (vgl. Farbenlehre, Didakt. Teil, § 145—175). Ohne auf die Sache selbst einzugehen, sei hier nur darauf hingewiesen, wie die Opposition Goethes gegen Newton sich im Grunde auf den Antagonismus des Werdenden und Fertigen zurückführen lässt: die Vorstellung der fertigen Farben, die im weissen Licht fertig enthalten sein sollten, widerstrebte ihm, der in allem Naturgeschehen das Entstehende, Werdende beobachtete und gern die Urphänomene „in ihrer ewigen Ruhe und Herrlichkeit“ dastehen liess, (§ 177), so lange er sie als ein Lebendiges anerkennen und ihre Funktion begreifen konnte. — Es ist von vornherein anzunehmen, dass Goethe den Begriff der Trübe, der auf physikalischen Voraussetzungen beruht, auch für das ethische

Gebiet fruchtbar zu machen suchte, denn wir sehen bei ihm stets die Tendenz, auch wissenschaftliche Erkenntnisse symbolisch zu verwerten und die innere Einheit seiner Denkweise fest zusammenzuknüpfen. Inwiefern eine solche Beeinflussung vorliegt, lässt sich in diesem Falle nicht feststellen; wohl aber zeigt eine interessante Äusserung, die Riemer unter dem Titel „Chromatische Betrachtungen und Gleichnisse“ vom 25. Mai 1807 überliefert, dass Goethe auch hier Vergleiche anstellte: „Lieben und Hassen, Hoffen und Fürchten sind auch nur differente Zustände unseres trüben Innern, durch welches der Geist entweder nach der Licht- oder nach der Schattenseite hinsieht. Blicken wir durch diese trübe organische Umgebung nach dem Lichte hin, so lieben und hoffen wir, blicken wir nach dem Finstern, so hassen und fürchten wir.“ Mitt. II, 699. Merkwürdig berührt es, dass schon der junge Goethe einmal eine ähnliche Betrachtung anstellt, ohne natürlich an physikalische Beziehungen zu denken; er schreibt aus Strassburg an Hetzler d. j.: „Überhaupt um die Welt recht zu betrachten, ... muss man sie weder für zu schlimm, noch zu gut halten; Liebe und Hass sind gar nahe verwandt und beide machen uns trüb sehen.“ DjG. 1, 238. (In dem gleichen Briefe spricht Goethe schon den Fundamentalsatz seiner ganzen Weltanschauung aus in den Worten: „Dabei müssen wir nichts sein, sondern alles werden wollen ...“) Solche Parallelen zeigen, wie das ganze Leben des Mannes eine folgerechte, stufenweise Entfaltung der längst vorhandenen Keime ist, und wie die später gefundenen Erkenntnisse zu Stützen früherer Gefühlswertungen werden. Wieder von anderer Seite fand Goethe in Spinozas Lehre von den Affekten als „leidenden, trüben, verworrenen“ Vorstellungen eine Bestätigung der gleichen Grundanschauung. In allen diesen Fällen ist die Gedankenverbindung im einzelnen verschie-

den, aber gemeinsam ist die Anschauung von dem Trüben als einem indifferenten Element, das sowohl Gutes wie Böses, Licht wie Finsternis, Lieben und Hassen vermitteln kann.

Ein anderes Gleichnis aus der Farbenlehre, das im weiteren Sinne hier anzuschliessen ist, verzeichnet Riemer unter dem 20. April 1829: „der Irrtum ist mannigfaltig, ist farbig; die Wahrheit einfach und weiss.“ Mitt. II, 723. Diese Bemerkung ist wieder eine metaphorische Erweiterung von Spr. 608: „Das Wahre, Gute und Vortreffliche ist einfach, ... das Irren aber ... ist höchst mannigfaltig ...“ Die schönste von allen chromatischen Gleichnisreden ist wohl die folgende, die Riemer (Briefe von und an Goethe S. 325) als Aphorismus verzeichnet: „Licht, wie es mit der Finsternis die Farbe wirkt, ist ein schönes Symbol der Seele, welche mit der Materie den Körper bildend belebt. So wie der Purpurglanz der Abendwolke schwindet und das Grau des Stoffs zurückbleibt, so ist das Sterben des Menschen. Es ist ein Entweichen, ein Erblassen des Seelenlichts, das aus dem Körper entweicht.“

---

Von den weiteren Ausdrücken, die der Reihe des „verwickelnden Irrtums“ angehören, ist zu bemerken, dass sie auf den Altersstil beschränkt sind, und dass „absurd“ weitaus das häufigste Scheltwort ist. Über diesen Idiotismus hat bereits R. Meyer a. a. O. S. 27 gesprochen und nachgewiesen, dass es seit der Ital. Reise an Stelle des früheren „abgeschmackt“ tritt, um dann auf alle Verhältnisse, in denen er das Walten des Irrtums sieht, angewendet zu werden, von den deutschen Kleinstädtern (25, 100) bis zur Weltgeschichte (Gespr. 6, 269). Das Wort wird oft auch im heiter-ironischen Sinne gebraucht:

„Absurd“ ist alles, was zu den unvermeidlichen Übelständen gehört, über die man sich am besten mit Humor oder Gleichmut hinwegsetzt: „Es ist doch gar zu absurd, wenn man absurd ist.“ Wanderj. 18, 116.

Doch wird euch zu gelegener Zeit
Auch das Absurde fröhlich. ZX. 2, 361.

Und wer heiter im Absurden spielt,
Dem wird auch wohl das Absurde ziemen. Divan 4, 115.

Die bittere Färbung des Wortes kommt besonders in den Gesprächen mit Kanzler Müller zur Geltung, diesem treuen Beobachter, der schärfer als andere das verneinende Element in Goethes Wesen beobachtete.

Ein anderes Lieblingswort ist „abstrus“, besonders mit Bezug auf unklare Vorstellungen, die sich mit dem „Unerforschlichen“ abquälen. So nennt Goethe seine eigenen orphischen Urworte gegenüber Riemer „das Abstruseste der modernen Philosophie“ 28. Okt. 1821 (Briefe S.. 220). Wiederholt hält Goethe sich selbst an, wenn er sich auf Reflexionen über das „Unerforschliche“ ertappt. „Ich muss endigen, sonst möchte ich ins Abstruse geraten.“ An Nees von Esenbeck, Naturwiss. Korrespondenz II, 151. „Abstrus und wunderlich“ sind die Hypothesen der „kricklichen Beobachter und grilligen Theoristen“ Spr. 907; sogar „die guten Köpfe ... werden abstrus ...“ wenn sie in falsche Methoden verstrickt sind (An Hegel, Str. Br. I, 241).

Auffallend häufig ist „wunderlich“ im Altersstil, sowohl im Sinne von „geheimnisvoll, unerklärlich“, wie von „irrtümlich, abstrus“. Bei Charakterschilderungen deckt es sich etwa mit „problematisch“. Ein Synonym ist „grillenhaft“, häufig in Verbindung mit dem vorigen Worte, wie z. B. mit Bezug auf sich selbst DW. 22, 167: „wunderliches, grillenhaftes Wesen“; sowie 24, 122: „mein

wunderliches und vielleicht grillenhaftes Halbinkognito"; „ich habe manchmal ... die wunderliche Grille gehabt ..." 24, 122. Auf die Beliebtheit des Wortes sind auch die Neubildungen „grillisieren" (24, 148) und „grillen" („grille nicht bei Sommersonnenschein" 2, 276) zurückzuführen.

In ganz individueller Weise hat Goethe den Begriff „Fratze" verwendet, und zwar ist auch hier die Anschaulichkeit des Ausdruckes offenbar der Anlass, es mit verschiedenen typischen Vorstellungen zu verbinden. Zunächst schliesst es sich ohne weiteres an die generelle Bedeutung des Disproportionierten, Verzogenen und fällt nur durch die Häufigkeit auf und durch die Übertragung auf das geistige Gebiet, im Sinne von „Karrikatur". Man hat sich dabei der Abneigung Goethes gegen alles Parodierende und Karrikierende zu erinnern, weil er nichts „Förderndes", sondern nur etwas „Verneinendes" darin sah (Z.-Briefw. 3, 436). Von Belegen seien hier angeführt: „Ich hatte ... ein tolles Fratzenwesen ersonnen, welches den Titel „Hanswursts Hochzeit" führen sollte." 23, 51. „Die angestammte Roheit fratzenliebender Wilden" Ann. 549. „Fratzenhaft Gebild" F. II, 5692. Als Verdeutschung von Karrikatur dient es z. B. in Spr. 108: „Es giebt nichts Gemeines, was, fratzenhaft ausgedrückt, nicht humoristisch aussähe"; „Wir sehen hier einen kleinen deutschen Hof gerade nicht fratzenhaft, doch von einer unerfreulichen Seite geschildert." 29, 372. Die gleiche Bedeutung hat das Wort in der Charakteristik der Lieder aus „des Knaben Wunderhorn"; es bezeichnet die Lieder auf S. 30 („humoristisch, etwas fratzenhaft"); S. 213 („Eine Art übermütiger Fratze"); S. 241 („Neckisch bis zum Fratzenhaften"). — Gern wird das Wort gebraucht im Hinblick auf „unreine" stoffartige Tendenzen, und auf die „Menge" als Vertreterin solcher Tendenzen: „Das

Fratzenhafte der Masse entgegnete ihm (Kotzebue) fürchterlich“ Ann. 6a; (Schiller) „als Zielscheibe fratzenhafter Verehrungen“. Ann. 290; „die Fratze des Parteigeistes“ Riemer Br. S. 284; „Fratze des Augenblicks“ an Reinhard S. 95; „die Fratzen des täglichen Lebens“ Gespr. 6, 281. Dazu passt die Anwendung auf Böttiger: „Dieser Ehrenmann hat seine ... Gabe, alles zu verfratzen, hier auch redlich ... bewiesen.“ Riemer Br. S. 92.

Eine besondere Prägnanz liegt in der Anwendung auf eine geistige Verzerrung, welche durch „falsches“ Hinausstreben über die natürlichen Fähigkeiten herbeigeführt wird, im Gegensatz zu der harmonischen Entfaltung der Kräfte. Sehr deutlich tritt diese Prägnanz hervor in einem Briefe an Schiller: „Äusserst fratzenhaft erscheint der arme Kosegarten, der ... seine Individualität durch die Folterschrauben der neuen philosophischen Forderungen selbst auszurecken bemüht ist ...“ 14. Aug. 1797. (Im geraden Gegensatz dazu steht die Persönlichkeit H. Meyers, über den es im gleichen Briefe heisst: „es ist eine reine und treufortschreitende Natur, unschätzbar in jedem Sinne.“) Andere Belege für die obige Prägnanz von „fratzenhaft“ sind: „Lenz pflegte sich immer etwas Fratzenhaftes vorzusetzen“ 22, 144; ... „weil ich gewohnt bin, dass jedes Individuum sich aus närrischer Sucht originaler Anmassung vom schlichtesten Weg fortschreitender Potentiierung, mit fratzenhaften Seitensprüngen so gern entfernt.“ An Schiller 27. Nov. 1803; „dass doch einem sonst so vorzüglichen Menschen (Fichte) immer etwas Fratzenhaftes ankleben muss.“ An Voigt S. 218; „Werner, dessen fratzenhaftes Betragen ...“ An Carlyle S. 48. Ferner W. IV. 23, 85; 181; 390. Der Begriff eines innerlich Unwahren liegt auch zu Grunde, wenn Schillers „Räuber“ wiederholt durch dieses Wort charakterisiert werden: „... Gruppe so vieler fratzenhaft gezeich-

neten und grell gemalten Figuren ...“ 28, 702; „Schillers Intention ... sei gewesen, in diesem fratzenhaften Stücke auch einen fratzenhaften Teufel auftreten zu lassen, der die anderen übertrumpfe.“ Gespr. 2, 128.

Die angezogenen Belege zeigen, dass der Idiotismus schon seit der Ital. Reise, seitdem ihm die harmonische, reine Entfaltung zum Ideal geworden war, voll entwickelt ist. Nur vereinzelt erscheint das Wort in früherer Zeit, wie z. B. wenn Goethe sein Pasquill auf Wieland in dem naturalistisch überlieferten Gespräch mit Tante Fahlmer als „garstiges Fratzenzeug“ bezeichnet, Gespr. 1, 29. Bezüglich der weiteren Verbreitung des Ausdrucks vgl. den letzten Abschnitt; übrigens braucht seine Mutter ihn einmal in ähnlicher Übertragung in einem Briefe an Wolfgang vom 12. März 1798; sie schreibt mit Bezug auf die neuaufkommende Tendenz, statt der deutschen die lateinische Druckschrift anzuwenden: „Sollen denn nur Leute von Stand aufgeklärt werden? Soll denn der Geringe von allem Guten ausgeschlossen sein — und das wird er — wenn dieser neumodischen Fratze nicht Einhalt gethan wird.“ (Frau Rath. Von Rob. Keil, S. 335.)

---

In der extrem negativen Reihe, die unter dem Zeichen des „Falschen“ steht, ist auffällig die Handhabung des Wortes „null“ in attributiver Stellung, was generell ungewöhnlich ist, z. B. „wässrige, weitschweifige, nulle Epoche“ 21, 53; „wir haben ganz nulle Gedichte wegen lobenswürdiger Rhythmik preisen hören“ 29, 431. Seine Vorliebe für diese negative Abrundung bezeugt er aber vor allem durch die Ableitung „Nullität“, die mit manchen anderen kräftigen Scheltworten zuerst in der Zeit des Dogmatismus auftritt, als die Grössen von Weimar energisch gegen die Halbheit Front machten. So im

Schema über den Dilettantismus: „Gartenliebhaberei befördert die sentimentale und phantastische Nullität“ 28, 179; „Das Gedicht hat eine eigene Art von Nullität“ an Schiller 14. Juli 1798; (über gewisse Gedichte): ich weiss nicht, „ob sie sich zur Realität oder Nullität hinneigen möchten“, An Schiller 27. Juni 1798. „Mams. Bambus (Sängerin) unangenehme Nullität“ Tageb. W. III, 2, 126; „wenn man etwas Bedeutendes liefern, und sich nicht nach und nach der Nullität nähern will...“ An Eichstädt S. 11. Aus späterer Zeit: „Kotzebue hatte eine gewisse Nullität“ Ann. 979a; (Über „Whims and Oddities. 1827.“): „Dies Werk, dessen Titel vielleicht mit Grillen und Nullitäten zu übersetzen wäre...“ 29, 772; „...Pulcinell, welcher ... uns ... aufs Beste zu vergnügen und uns in die so höchst behagliche Nullität des Daseins zu versetzen wusste.“ 24, 430.

Der andere Terminus des negativen Extrems ist „unzulänglich“, typisch nur durch die Häufigkeit, mit der das Wort im Alter angewendet wird. Es bezieht sich im Verhältnis zu „abstrus“ mehr auf den Inhalt: „ihre (der Franzosen) Philosophie abstrus und doch unzulänglich“ 22, 44. Es ist gleichwertig mit „unbedingtem Streben“: Man kann sich, wenn man aus seinem Fache heraustritt, nicht ganz in acht nehmen „vor Unzulänglichkeit“ Spr. 1023. (vgl. ZX. 2, 368); ferner mit „unbedingtem, romantischen Streben“: „die neue (romantische) Kunst ist nur eine limitierte alte, eines Unzulänglichen in Form und Stoff.“ Gespr. 2, 332; mit Dünkel: „... Übereilung und Dünkel sind gefährliche Dämonen, die den Fähigsten unzulänglich machen ...“ Spr. 778.

---

Es bleiben noch zwei kleinere Reihen, die sich zu je einer Reihe der positiven Abteilung antipodisch verhal-

ten: dem „Höheren“ und „Ewigen“ tritt das „Gemeine“, „Platte“, die „Menge“ gegenüber und dem „fördernden Wohlwollen“ das Misswollen, der Widersacher. R. Meyer hat a. a. O. S. 41 bereits eindringlich gewarnt, das Goethesche „gemein“ im generell ethischen Sinne zu nehmen, statt im Sinne von „alltäglich, gewöhnlich“, und S. 31 auf den Zusammenhang mit dem Begriff „Menge“ hingewiesen. In der Wendung „sich über das Gemeine heben“ ist der Weg angedeutet, der von dem Gemeinen zum Ewigen führt. Der richtigen Interpretation des Wortes hat der Dichter selbst, wie bei einigen anderen Idiotismen, durch eine sorgfältige Definition vorgearbeitet, denn Spr. 102 heisst es „das Zufällig-Wirkliche“, in Spr. 696b „das Wirkliche ohne sittlichen Bezug“ (d. h. auf das „Höhere“); ebenso deutlich ist die Umschreibung in Spr. 185: „Das Leben, so gemein es aussieht, so leicht es sich mit dem Gewöhnlichen, dem Alltäglichen zu begnügen scheint, hegt und pflegt doch immer gewisse höhere Forderungen im Stillen...“ (derselbe Gedanke im Aufsatz über Kotzebue: „er dachte nicht, dass die platte Menge sich aufrichten, sich ausbilden könne...“ 27, 333). Diese Definitionen entsprechen dem praktischen Gebrauch; sie sind deutlich genug, um einer richtigen Auffassung solcher Stellen wie: „Geniessen macht gemein“ F. II, 10259, sowie aus dem Epilog zu Schillers Glocke 1, 137:

Und hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine —

den Weg zu bahnen. Von anderen Belegen, die zeigen, dass Goethe von jeher die gleiche Bedeutung mit dem Worte verband, seien erwähnt: „Es geht alles hier ruhig und gemein zu“ an Kn. W. IV, 4, 241; „In diesen Gegenden, wo die Gegend selbst gemein ist ...“ an F. Müller W. IV, 4, 234; (beide Stellen aus dem Jahre 1780).

In Verbindung mit den Begriffen „Menge, Haufen“, als Typus des Alltäglichen, Gemeinen (nicht durchaus der „Absurdität“, wie R. Meyer a. a. O. S. 27 angiebt), wird oft das Wort „platt“ gebraucht (z. B. Ann. 1027; 979a). Sehr beliebt ist ferner „der Tag“, im prägnanten Sinne von „das der Menge gemässe, das Ephemere, Vorübergehende“; eine reiche Belegsammlung bietet das DWb. XI, 52; ferner: „Menge und Masse des Tags“ an Schultz S. 385; „ich weiss, dass es (das Publikum) dem Tag, und dass der Tag ihm angehört; aber ich will nun einmal nicht für den Tag leben,“ Gespr. 4, 351; „die vom wissenschaftlichen Tag und Stunde inseparable Charlatanerie“ an Schultz S. 308; „ich bin gewohnt, den Tag walten zu lassen“ Boiss. 2, 245; u. s. w.[1])

Dem Terminus des „Wohlwollens“ entspricht in seiner Prägnanz auf der negativen Seite genau das „Misswollen“. Anschluss an die Gleichstrebenden, Ablehnung der Widerstrebenden, ist in wenig Worten Goethes Maxime der geistigen Arbeit, wie sie sich seit der erneuten Aufnahme wissenschaftlicher Thätigkeit, etwa 1816, immer mehr befestigte. „Mein Wunsch wäre überhaupt, meine Überzeugung überall, wo nur möglich, anzuschliessen“ An Schultz S. 249, denn „Mitwollende giebt's wenig, Misswollende viel.“ An Reinhard S. 72. Die schönste Zusammenfassung dieser Lehren bietet der kleine Aufsatz „für junge Dichter“ 29, 230, und hier erteilt er auch den Rat:

---

[1]) Ganz entgegengesetzt ist eine andere Prägnanz von „Tag“ im „höheren“ Sinne von „Klarheit“, „reine Anschauung“: „Der Obskurantismus, der den reinen Tag zu verkümmern bestrebt ist“, 29, 146; „Damit der Tag dem Edlen endlich komme“, Epilog zur Glocke 1, 138. Dahin gehört auch das unvergleichliche Bild in der „Flucht nach Ägypten“: „Zwei Knaben, schön wie der Tag . . .“ Wanderj. 18, 28.

„der junge Dichter beseitige streng allen Widergeist, alles Misswollen, Missreden, und was nur verneinen kann; denn dabei kommt nichts heraus.“ Diese Lehre ist der Niederschlag der eigenen Praxis, denn aufs strengste führte Goethe den Grundsatz durch, „alles Misswollende, Verneinende, Herabziehende“ durchaus abzulehnen (Ann. 350) und allen Angriffen gegenüber, die sich „bei der grossen Masse misswollender Menschen“ von Zeit zu Zeit wiederholen mussten, „mit dem besten Humor ein Schnippchen in der Tasche“ zu schlagen, „ohne dadurch dem Öffentlichen beschwerlich zu sein.“ 29, 348. „Ich ... bin mir nur bewusst, dass ich niemals unmittelbar gegen Misswollende gewirkt habe...“ 29, 360. In dem kleinen Artekel, dem letzterer Beleg entstammt, macht Goethe sogar einen eigenartigen Vorschlag, der bezeugt, dass er nicht „auf dem Neidpfad geloffen“ (2, 334): nämlich als Gegenstück zu Varnhagens Schrift: „Goethe in den wohlwollenden Zeugnissen der Mitlebenden“ auch eine Zusammenstellung der „misswollenden Zeugnisse“ zu besorgen, ihm selbst wie seinen Gegnern zur Unterhaltung, dem Verleger zum Gewinn, und der Nachwelt zur Belehrung, „wie es in unseren Tagen ausgesehen und welche Geister darinnen gewaltet.“ Generell entspricht dem „Wohlwollenden“ = Anhänger, der „Misswollende“ = Widersacher, z. B. W. IV, 17, 245; 249; IV, 16, 4 (jener Misswollende = Böttiger, sonst „Herr Ubique“); 15, 133. — Auch über die psychologische Wurzel des Verneinens hat Goethe nachgedacht, und einen darauf bezüglichen, sehr beherzigenswerten Aphorismus überliefert Kanzler Müller: „Was wir in uns nähren, das wächst; das ist ein ewiges Naturgesetz. Es giebt ein Organ des Misswollens, der Unzufriedenheit in uns, wie es eines der Opposition, der Zweifelsucht giebt. Je mehr wir ihm Nahrung zuführen, es üben, je mächtiger wird es, bis es sich zuletzt aus

einem Organ in ein krankhaftes Geschwür umwandelt und verderblich um sich frisst.“ Gespr. 4, 210.

An Material zu solchen Beobachtungen fehlte es Goethe in seiner nächsten Umgebung leider nicht: sogar derjenige Freund, mit dem er, wie mit Schiller durch eins der „höchsten Verhältnisse“ verbunden war, Herder, entwickelte mit zunehmendem Alter immer mehr den ihm angeborenen „misswollenden Widerspruchsgeist“ Ann. 402a. Als vollendeter Typus des Misswollenden galt ihm jedoch Kotzebue, oder, wie er einmal ohne Namensnennung eingeführt wird: „der Widersacher“ Ann. 298. Aber sogar ihm gegenüber verschmähte Goethe jede aktive Verfolgung, und begnügte sich „sein Schnippchen in der Tasche zu schlagen“. Die Betrachtung über Kotzebue (27, 331 ff.) ist eins der schönsten Dokumente von Goethes wahrhaft vornehmer Gesinnung gegenüber seinen Gegnern. Seine Auslegung „jener grossen Forderung, man solle seine Feinde lieben,“ die er selbst in die That umgesetzt hat, muss auch der Gemeinde seiner „Wohlwollenden“ gegenüber der Menge der „Misswollenden“, von Glover bis Baumgartner, als Maxime gelten: man lerne auf die Vorzüge seiner Widersacher Acht zu haben (Spr. 626; 1033), denn „man erkennt einen guten Haushälter hauptsächlich daran, wenn er sich auch des Widerwärtigen vorteilhaft zu bedienen weiss.“

---

In der umstehenden Tabelle ist das gesamte Sprachmaterial nach den oben zu Grunde gelegten Gesichtspunkten geordnet. Diese Anordnung erhebt keineswegs Anspruch auf absolute Geltung, wie schon in der Einleitung bemerkt wurde, sondern ist nur als eins von vielen anderen denkbaren Hilfsmitteln gewählt, um wie auf einem Rahmen das reiche Gewebe des Sprachgewan-

| | Geistig | Sittlich-Geistig | Sittlich |
|---|---|---|---|
| **Positiv** | ewig, ein Höheres incommensurabel, incalculabel, unberechenbar, unschätzbar, bedeutend, deuten, geistreich, wahr, fruchtbar, prägnant, Dumpfheit, Aperçu, Mittelpunkt, Dauer, Epoche, erschrecken, Gegenwart, Ferne, Folge, Verhältnis, Teilnahme, Förderung, Wohlwollen. | vorzüglich, ausserordentlich, steigern, streben, tüchtig, derb, resolut, sich beschränkend, gemäss, komplett. | rein, fromm, still, zart, Gemüt, gemütlich, behaglich, Zustand, Wesen, Läufte, Wirtschaft, Regionen. |
| **Indifferent** | gehörig, fasslich, trefflich, heiter, schätzbar, treu, löblich, artig. | trefflich, würdig, heiter, schätzenswert, geschätzt. | redlich, treulich, würdig, anständig, trefflich, heiter, lässlich, gelten lassen, Neigung, Wohlwollen, wohldenkend, wohlgesinnt. |
| **Negativ** | gemein, platt, die Menge, der Tag, falsch, dumpf, trübe, grillenhaft, wunderlich, absurd, abstrus, fratzenhaft, Nullität, unzulänglich, misswollend. | problematisch, unbedingtes Streben, leidenschaftlich, frech, fordern, transcendieren, falsche Tendenz, beschränkt, halb, Dünkel. | unrein, unsittlich, verrucht. |

des zu grösserer Übersicht aufzuspannen und das Hin und Wieder der Fäden zur Anschauung zu bringen. Zu solcher Schematisierung ermutigt noch ein weiterer Umstand, dessen hier Erwähnung zu thun ist. Goethe liebte es bekanntlich, sich theoretische Betrachtungen durch schematische Veranschaulichung und fachweise Rubricierung nach hervorstechenden Gesichtspunkten zu erleichtern. Das ausführlichste Schema dieser Art ist das über den Dilettantismus, das jedoch für unsere Zwecke nicht nutzbar zu machen ist, da der Gegenstand hier in Form eines weitläufig skizzierten Nacheinanders behandelt ist, nicht im übersichtlichen Nebeneinander. Letzteres ist dagegen der Fall in einer „Würdigungstabelle poetischer Produktionen der letzten Zeit," die dem Aufsatze: „Neueste deutsche Poesie" 29, 266 ff. beigegeben ist. Sie ist als eine Art summarische Abfertigung gedacht, da es Goethe mit der Zeit unmöglich wurde, die zahllosen Einsendungen, die der höchsten litterarischen Instanz Deutschlands unterbreitet wurden, einzeln zu erledigen. Wer wirklich etwas lernen wollte, mochte sich in diese Tabelle vertiefen und konnte daraus das Urteil ablesen, das ihm zu teil geworden wäre. Diese Tabelle ist interessant wegen der darin niedergelegten Terminologie, die im Lichte der vorangegangenen Analysen einen neuen Wert erhält. Von den 14 Reihen der Tabelle seien umstehend sechs vorgeführt, als für unsere Zwecke besonders lehrreich.

Die Reihe „leicht" umfasst den Vorstellungskreis des „Gemeinen", daher die Bezeichnungen: „alltäglich", „gewöhnlich", „ephemer" (vgl. oben S. 177 unter „Tag"); „bequem" heisst hier wie oft bei Goethe „gewandt, sich leicht anschmiegend", vgl. die Wendungen: „schickliche Bequemlichkeit des Gespräches" 15, 31; „das Kind erscheint so bequem, heiter und gewandt..." 20, 66; „Gün-

| Naturell | Stoff | Gehalt | Behandlung | Form | Effekt |
|---|---|---|---|---|---|
| Leicht | Alltäglich | Gewöhnlich | Bequem | Im Einzelnen gut | Ephemer |
| Ernst und elegisch | Lokal und Sitten fremd | Durch die Zeit gegeben | Mit Leichtigkeit | Der Absicht gemäss | Vorübergehend |
| Begabt | Vergangene Zeit und Sitten | Menschlich begründet | Geübte Hand | Schliesst sich nicht zusammen | Unbefriedigt |
| Rein | Natürlich | Gemütlich | Zart | Geistreich | Anmutig |
| Kräftig | Nationell | Tüchtig | Männlich | Rhetorisch-poetisch | Ermutigend |
| Peinlich | Halbwahr | Erzwungen | Empirisch | Unrein | Beunruhigend |

ther, rhythmisch bequem ...“ 21, 49; überhaupt gern von Personen = „keine Schwierigkeiten bietend“ Paul, Wb. S. 64; G.-J. 19, 235. Besonders interessant sind die Reihen, die mit „rein“ und „kräftig“ beginnen; die erstere ist Zustands-, die andere Thätigkeitsgruppe. Bemerkenswert ist, dass das „Tüchtig-Männliche“ mit dem nationellen Stoff in Verbindung gesetzt wird. Es ist die gleiche Anschauung, die ihm das Nibelungen-Lied als ein nationales Epos so wertvoll erscheinen liess, und von der auch der litterarhistorische Exkurs im 7. Buch von DW. ausgeht: „der innere Gehalt des bearbeiteten Gegenstandes ist der Anfang und das Ende der Kunst“ 21, 63; „der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Grossen und die Thaten des 7jähr. Krieges in die deutsche Poesie“ 21, 62, während der deutschen Poesie bisher „ein Gehalt, und zwar ein nationeller“

fehlte. 21, 49. Dagegen betreffen die 2. und 3. Reihe die „altertümelnde“ Kunst, für die Goethe trotz der patriotischen Färbung nichts übrig hatte; er sah darin nur eine Maskerade, einen „sittig-religiös-poetischen Bettlermantel“ (An Z. VI, 305 = Lokal und Sitten fremd), und die „elegische“ Grundstimmung war ihm verhasst, denn sie fördert nicht, weil sie sich nicht an „das fortschreitende Leben“ hält (29, 231); der Effekt ist daher nur „vorübergehend“ und „unbefriedigt“. (Ganz ähnlich spricht sich Goethe schon 1769 in einem Briefe an Friederike Öser über die „Unwahrheit“ und das „Flittergold“ der Bardenpoesie aus, DjG. 1, 52; vgl. auch 29, 453). Die letzte Reihe, die von einem „peinlichen“ Naturell ausgeht, ist ganz negativ, wie vor allem die Bezeichnungen „halb-“ und „unrein“ andeuten. „Peinlich“ kann hier nur im Sinne von „unbehaglich, unharmonisch, problematisch“ stehen, denn der ganze Zusammenhang weist auf die negative Abteilung der Mittelgruppe unseres Schemas hin, wobei den Ausdrücken „erzwungen“ und „beunruhigend“ die typischen Wertungen „fordern, transcendieren“ und „leidenschaftlich“ entsprechen.

Von anderen schematischen Skizzen verdient die über „Epochen deutscher Litteratur“ 29, 261 wohl Erwähnung, die hier zur bequemeren Vergleichung ebenfalls eingerückt sei:

Von 1750 bis 1770.

Ruhig. Emsig. Geist- und herzreich. Würdig. Beschränkt. Fixiert. Pedantisch. Respektvoll. Antikgallische Kultur. Formsuchend.

Von 1770 bis 1790.

Unruhig. Frech. Ausgebreitet. Leichtfertig redlich. Achtung verschmähend und versäumend. Englische Kultur. Form willkürlich zerstörend und besonnen herstellend.

Von 1790 bis 1810.

Beschwichtigt. Zart. Sich beschränkend. Ernst religiös. Patriotisch thätig. Intrigant. Spanische Kultur. Von Form sich entfernend.

Von 1810 bis 1820.

Malcontent. Determiniert. Tüchtig. Herrschsüchtig. Zuschreitend. Respektlos. Altdeutsch. Ins Formlose strebend.

Vorausgesetzt, aber hier nicht einbezogen, ist die „wässrige, weitschweifige, nulle Epoche“ 21, 53, der „Gottsched-Gellert-Weisseschen Wasserflut“ Z.Br. V, 425, auf welche als Reaktion die erste Periode von 1750—1770 folgt. Sie wird DW. 21, 53 durch „Bestimmtheit, Präzision und Kürze“ charakterisiert, durch „Concinnität“ Gespr. 2, 336 (im Schema = ruhig, würdig, formsuchend), zugleich aber durch „vaterländische breite Plattheit“ 21, 44 („pedantisch, beschränkt“). Die zweite Periode umfasst zunächst die Sturm- und Drang-Epoche, die „fordernde Epoche“ 22, 197 („frech“, „Achtung versäumend“), die „sich für grenzenlos erklärte“ 23, 87; Ann. 5, („ausgebreitet“ = „diastolisiert“ Gespr. 2, 336) und sodann das Klärungsstadium („Form besonnen herstellend“). Der folgende Zeitraum 1790—1810 enthält ebenfalls verschiedene Strömungen: die ersten drei Attribute (beschwichtigt, zart, sich beschränkend) beziehen sich auf den Höhepunkt der ästhetischen Theorie und Praxis; die Ausdrücke religiös-patriotisch auf die Anfänge der Romantik, der „Neudeutschen Kunst“, und intrigant offenbar auf Kotzebue nebst Anhang. Die zehn Jahre von 1810—20 stellen sich hauptsächlich dar als Fortsetzung der Religiös-patriotischen Romantik („Altdeutsch, ins Formlose strebend“), und sind identisch mit der „Epoche der forcierten Talente“, der 29, 264 ein be-

sonderer Artikel gewidmet ist. Mit dem vereinzelten „tüchtig“ können nur die erfreulichen Erscheinungen der altdeutschen Richtung, besonders das Nibelungenlied, gemeint sein (29, 426). Beachtenswert sind in diesem Schema auch die sorgfältig abgewogenen Parallelismen: die jeweilige Bestimmung der Kultureinflüsse, Abstufung der Form und vor allem die inhaltreiche Antithese: beschränkt — sich beschränkend.

Endlich ist die Rezension von „Des Knaben Wunderhorn“ 29, 386ff. sehr ergiebig für die Frage der Goetheschen Terminologie. Jedes der Gedichte wird hier mit wenig Worten, meist durch prägnante Adjektive charakterisiert, wie z. B.: Das Wunderhorn. „Feenhaft, kindlich, gefällig“. Des Sultans Töchterlein. „Christlich zart, anmutig“. Tell und sein Kind. „Rechtlich und tüchtig“. Auch hier gewinnen die Beiworte eine eigentümliche Prägnanz, besonders wo sie ganz allein stehen, wie z. B.: Der Dillinger. „Ritterhaft tüchtig“. Geh du nur hin. „Frank und frech“. Knabe und Veilchen. „Zart und zierlich“ u. s. w. Der Häufigkeitsgrad der prägnanten Beiworte ist folgender: zart (10), romantisch (9), unschätzbar (7), tüchtig (6), wunderlich (5), artig (5), derb (4), dunkel (4), fratzenhaft (3). „Heiter“ begegnet merkwürdigerweise nur einmal; sehr charakteristisch wirkt das sonst nicht häufig belegte ‚holzschnittartig“ (4 mal). In den übrigen Worten erkennt man sofort die bekannten Lieblingswertungen, und ihre stereotype Verwendung zu so früher Zeit (1806) beweist aufs neue, dass besonders hinsichtlich des Wortschatzes Goethes Prosa schon längst ihre Geschmeidigkeit verloren hatte, als der poetische Stil noch entwicklungsfähig war (vgl. unten S. 238).

Es ist erstaunlich, mit welcher Konsequenz der ganze Gedankenapparat, dessen typische Ausdrucksmittel in dieser Arbeit zu analysieren waren, sich aufbaut. Wenige Denker haben es verstanden, einige einfache Grundwahrheiten für den ganzen Organismus in allen Verzweigungen in so eminentem Masse fruchtbar zu machen, denn es bleibt immer dasselbe grosse Prinzip der lebendig thätigen, wahren, reinen Gesinnung, das sich durch die Gedankenwelt Goethes hindurchschlingt und das Entfernteste mit einander verkettet. Dabei ist nicht zu übersehen, dass Goethe selbst keinerlei Systematik angestrebt hat, sondern rein aphoristisch verfährt; seine Weisheit gleicht, wie Goethe selbst mit Bezug auf einen anderen Dichter sagt, einem unsichtbaren Kapital, das geräuschlos arbeitet und dessen Zinsen „gleichsam nur als Würze“ in seinen Schriften ausgestreut sind. Diese Einheit seiner Denkweise hat aber ihren Grund darin, dass alle seine Gedanken nur Ausstrahlungen einer konstanten Individualität sind, die sich mit der Konsequenz eines Naturgesetzes entfaltete und von einem einzigen Mittelpunkt sich radienförmig nach allen Punkten der Peripherie ausbreitete (s. unten S. 236). Seine Erkenntnisse beruhen nie auf Zufall oder auf einer Dialektik, die den Intellekt nach Behagen spielen lässt, sondern sie sind notwendige Ableitungen aus einem prägnanten Punkt, sie gehen von erlebten Einzelfällen aus, lösen das Zufällige von dem empirisch Geschauten ab und erheben das Typische zu der Höhe allgemein gültiger Maximen.

Ein nochmaliger Rundgang durch das ganze Gedankengebäude zur Veranschaulichung des einheitlichen Grundplanes möge den Abschluss dieses Teils unserer Untersuchung bilden. Die Forderungen: „tüchtig — wahr — rein“, lassen sich als Grundpfeiler benutzen. Wie der „tüchtige, thätige Mann“ Spr. 6 im Strom der

Welt, wirkt die Reinheit im stillen, als reine Gesinnung, reine Handlung und reine Erkenntnis. Jedes reine Bemühen ist aber zugleich ein Lebendiges, (33, 237), es hat eine „reine Folge“ und ist fruchtbar, wie das Wahre (29, 236), während das Falsche „tot und fruchtlos daliegt.“ Um jedoch fruchtbar zu werden, bedarf es eines augenblicklichen Thuns; „es ist nicht genug zu wissen, man muss auch anwenden“ (Spr. 484). Durch das Thun kann sogar die Skepsis fruchtbar werden, d. h. die „thätige Skepsis, welche unablässig bemüht ist, sich selbst zu überwinden“ (Spr. 551). Der Ausdruck „thätige Skepsis“ deckt sich mit dem „Stirb und Werde“ des Divans, der „epigenetischen Energie“, der beständigen Selbstverjüngung, und dieses „Kunststück besteht darin, dass wir unsere Existenz aufgeben, um zu existieren“ (Spr. 261). Die Überwindung ist vom rein ethischen Standpunkt gleichbedeutend mit der „Selbstbeschränkung“ und zwar derjenigen, die auf Einsicht beruht (Spr. 1020), auf früh erfahrener „Bedingung“ (Spr. 654). Die Lehre von der Beschränkung ist durchaus der Angelpunkt der Goetheschen Lebensweisheit, wie andererseits auf das „Streben ins Unbedingte“ die meisten Schäden zurückgeführt werden. „Sich beschränken“ heisst: nach dem fragen, was uns „gemäss“ ist (21, 35), alle „falschen Richtungen“ abschneiden, keine „Forderungen“ an uns stellen, denen wir nicht gewachsen sind. Die Beschränkung geziemt dem Künstler (28, 353), wie dem Gelehrten und dem Handwerker (18, 157), dem Herrscher (23, 42) wie jedem einzelnen Menschen (17, 518). Sie ist die Grundbedingung jeder Meisterschaft, denn sie erwirbt die Herrschaft über ein Ganzes und bewahrt vor Halbheit (18, 157). Sie steht auf dem Boden des Diesseits, des „Wissbaren“ und lenkt den Blick ab von dem „Unerforschlichen“, von „grillenhaften“ Spekulationen und dem Verlieren ins „Abstruse“.

In zeitlicher Hinsicht ist sie identisch mit der „Gegenwart“, denn es ist die Aussenwelt, die Wirklichkeit, welche die Individuen bedingt und beschränkt; wer in der Gegenwart lebt, fügt sich dieser Beschränkung und gelangt zur Freiheit, während das unbedingte Streben, wie der Roman und die Jugend (29, 381) in einer eingebildeten Welt lebt. „Ein lebendiges Thun in der Gegenwart“ ist die immer wiederkehrende Forderung Goethes, und so mündet auch das Beschränkungsprinzip in den grossen, umfassenden Begriff des Lebendigen ein. Die Vorstellung des Organischen ist die Atmosphäre, in der Goethes Denkweise lebt und atmet. „Ob wir lebendig sind und waren“ ist das Kriterium, das über den Wert eines Kunstwerks entscheidet (29, 231); lebendig, ein „Mitfortleben“ (An Schultz S. 201) muss die Teilnahme der „Wohlwollenden“ sein, wenn sie fördern soll; „lebendig, fortschreitend, positiv“, sind die Schlagworte in der wissenschaftlichen Arbeit. Ein Lebendiges ist auch die Liebe, denn „sie bezieht sich auf Gegenwart“ (29, 236); „die Synthese der Neigung ist es eigentlich, die alles lebendig macht“ (An Reinh. S. 8). „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend!“ (24, 84) ruft Goethe in Venedig, als er die „Wirtschaft der Seeschnecken“ beobachtet. Und im höchsten Alter freut es ihn, sogar im Tode das Lebendige zu sehen und den Verstäubungsprozess der ablebenden Fliege als ein „Fort- und Fortleben“ zu erkennen. (An Nees von Esenbeck 1825, Naturwiss. Korrespondenz II, 134). „Man mag so gern das Leben aus dem Tode betrachten, und zwar nicht von der Nachtseite, sondern von der ewigen Tagseite her, wo der Tod immer vom Leben verschlungen wird.“ (Ebend. II, 159.) Unter „Lebendig“ ist aber auch das „Erlebte“ zu verstehen, der Gehalt des eigenen Lebens

in allen Beziehungen, das Gewahrwerden unserer selbst (Spr. 1029), wie auch das „was Freunde mit und für uns thun“ (Spr. 1032). Auf dem Erlebten, dem Gewahrwerden beruht ferner das Aperçu, die Erkenntnis einer grossen produktiven Maxime, die in unserem inneren Leben Epoche macht; dieses Aperçu bricht scheinbar plötzlich aus dem Innern hervor, aber es ist längst im Stillen, in der Dämmerung vorbereitet worden. Es „kommt aus einer Folge und bringt Folge; es ist ein Mittelglied einer grossen produktiv aufsteigenden Kette“ (Spr. 1053) und trägt daher die Gewähr des Erlebten und Fruchtbaren in sich. Die Erkenntnis solcher Maximen unterscheidet den Weisen von der „Menge“, denn er vermag die sittlichen Bezüge in dem Alltäglichen zu erkennen, das Höhere, Ewige von dem Gemeinen zu sondern, während die Menge in Dumpfheit verharrt und dem Tage lebt.

Das Gewahrwerden ist nächst dem Leben selbst, der rotierenden Monas, die höchste Gunst der von oben wirkenden Wesen (Spr. 1029); der Einzelne gelangt so zu Erkenntnissen, die nur ihm selbst angehören; er lernt sich als „innerlich Grenzenloses, äusserlich Begrenztes“ gewahr werden, und gewinnt dadurch bei äusserer Abhängigkeit die innere Freiheit. Eine solche innere Freiheit zu erringen, betrachtete Goethe als sein eigenes Ziel (Ann. 2c), und er war sich am Ende seines Lebens bewusst, dass er dieses Ziel erreicht und ein Beispiel gegeben habe, „wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse,“ so dass er immer und überall sein Individuum zu Tage fördere. „Nur auf diese Art ist es möglich, Original zu sein.“ (29, 230.)

So konnte sich Goethe mit Recht den Befreier der Deutschen nennen.

# Theoretisches

Die prinzipiellen Gesichtspunkte, unter denen sich das im vorigen Teil analysierte Material zusammenfassen lässt, sind zweierlei Art: einesteils ist der Prozess selbst zu beobachten, den bestimmte Worte durchlaufen, um eine bestimmte Prägnanz anzunehmen, d. h. der Prozess des individuellen Bedeutungswandels; andererseits sind die Ursachen und besonderen Bedingungen des Wandels mit Rücksicht auf Goethes Sprache und Denkweise zu untersuchen. Hierbei werden mancherlei Punkte zur Sprache kommen, die nur mittelbar mit dem hier behandelten Hauptproblem zusammenhängen, wie z. B. die bildliche Kraft des Ausdrucks und die Typik der Metaphern, aber die tiefwurzelnde Prägnanz von Goethes individuellem Wortschatz, sowie die darüber hinausreichenden Verzweigungen und die Verwachsung jedes einzelnen Ausdrucks mit dem ganzen Organismus müssen notwendig zu solchen weiten Ausblicken Veranlassung geben.

## 1. Der individuelle Bedeutungswandel

Eine eingehende Darstellung der Frage des Bedeutungswandels liegt ausserhalb des Rahmens dieser Arbeit; nur eine kurze Übersicht möge eingeschaltet sein, um daran weitere Betrachtungen für unser Thema zu knüpfen.

An und für sich kann jedes Wort zu jeder Zeit sowohl usuell, d. h. im Sinne der gesamten Sprachgenossenschaft, nach seinem begrifflichen Inhalt, als occasionell, d. h. im Sinne des jeweils Sprechenden und Hörenden,

nach seinem Nebensinn verwendet werden. Aber man hat bei der occasionellen Verwendung zu unterscheiden zwischen momentaner und dauernder; durch letztere wird die neue bisher nur occasionelle Bedeutung zur usuellen und wird fortan unter dem Vorstellungsinhalt des Wortes von dem Angehörigen der Sprachgenossenschaft mit eingeschlossen. Ferner ist zu unterscheiden zwischen einem generellen und einem individuellen Prozesse des Wandels. Der erstere entspringt zwar auch individuell, erlangt aber kollektive Geltung; der individuelle bezieht sich auf die feineren Bedeutungsschattierungen innerhalb des Individuums, auf den vollzogenen Wandel wie auf Ansätze zu einem solchen, und er bleibt auf das Individuum, oder doch auf die nächsten Verkehrs- und Gesinnungsgenossen beschränkt.[1])

Die Probleme des generellen und individuellen Wan-

---

[1]) Dieser Satz steht in scheinbarem Widerspruch zu dem, was Paul, Prinzipien S. 75, über den Vorgang des Bedeutungswandels sagt: „Es ist gar nicht möglich, dass der Prozess sich an einem Individuum vollziehen könnte, während dessen Verkehrsgenossen vollständig unberührt davon blieben." Der Widerspruch ist aber nur scheinbar, weil es sich hier um den generellen Prozess handelt, der natürlich auf der Wechselwirkung von Individuum und „Volksseele" beruht. Dagegen besteht das Wesen des individuellen Wandels, d. h. der Prägnanz des einzelnen Schriftstellers gerade in der Isoliertheit des Vorganges, weil die Kulturstufe einer solchen Grösse über derjenigen der Sprachgenossenschaft steht und jene Wechselwirkung daher sehr eingeschränkt ist. Die Schwierigkeit ruht hier auf dem Nebensinn des Wortes „Wandel" selbst, insofern als kollektiv darunter ein gröberer Vorgang, individuell ein feinerer oder ein blosser Ansatz zum Wandel verstanden wird. Es mag deshalb empfehlenswert sein, statt des hier vorgeschlagenen Terminus „ind. Wandel" einen geeigneteren zu suchen, um Missverständnissen auszuweichen. Hier soll nur ein Anfang gemacht werden zu einem präciseren Ersatz für das farblose „Wortgebrauch" und das unzureichende „Prägnanz", das als Bezeichnung der Wirkung des Vorgangs zwar praktisch unentbehrlich ist, aber theoretisch nicht ausreicht.

dels haben bei aller Gleichheit der Methode ganz verschiedene Endziele: im ersteren Falle die Erkenntnis des Organismus der Sprache, im individuellen Falle die Nutzbarmachung dieser Erkenntnis für das Studium einer Individualität. Wie aber heute Philologie und Litteraturwissenschaft überhaupt mit immer mehr Bewusstsein in einander arbeiten, so dürfte sich auch der Versuch lohnen, die Resultate der Semasiologie für die litterarhistorische Forschung zu verwerten. Dass andererseits die Erkenntnis des kollektiven semasiologischen Vorganges durch derartige Einzeluntersuchungen gefördert werden kann, liegt auf der Hand, und eine Befruchtung ist um so wahrscheinlicher, als die Untersuchung des individuellen Wandels infolge der Vollständigkeit des Materials mit weit grösserer Sicherheit arbeiten und in das Wesen des Vorganges einen genaueren Einblick gewinnen kann, als die generelle Bedeutungslehre. Eine kurze Abschweifung möge diese Thatsache näher erläutern.

Es liegt in der Geschichte der semasiologischen Forschung, die von der klassischen Philologie ausging, begründet, dass man infolge des zu bearbeitenden Materials aus erstarrten Sprachen auch den Prozess selbst als einen historisch abgeschlossenen betrachtete und zu mechanischer Klassifizierung schritt, die vom allgemeinen und von empirischen Gruppen und nicht von der inneren lebendigen Triebkraft ausging. Dementsprechend war bei Heerdegen und anderen Forschern die Semasiologie überhaupt die Lehre von der Funktion des Wortes an sich ausserhalb des Satzzusammenhanges, und erst später wurde die Wichtigkeit des Satzverbandes als fundamentale Forderung für das Verständnis des Prozesses erkannt.[1]) Gegenüber

[1]) Besonders Stöcklein hat diesen Punkt nachdrücklich betont; vgl. Untersuchungen zur Bedeutungslehre (Dillingen, 1895) S. 7. ff.; Bedeutungswandel der Wörter (München, 1898) S. 6 ff.

allen Tendenzen zur blossen Schematisierung nach allgemeinen Gesichtspunkten muss eindringlich auf den organischen Charakter des Prozesses hingewiesen werden: von den ursprünglichen Trieben zweigen sich beständig neue Triebe ab, die entweder jenen die Lebenskraft schwächen und sich oft ganz an ihre Stelle setzen, oder ihr Dasein unberührt lassen und gleichsam als Nebenast sich fortentwickeln. Das Ansetzen neuer Bedeutungstriebe und das Absterben oder Fortleben der alten erfolgt durchaus auf organischem Wege, unter beständigem Wachsen und Verändern des gesamten Bedeutungskomplexes. Die Gesetze dieser Triebkraft zu erforschen, ist die eigentliche Aufgabe der Semasiologie, die aber für den generellen Wandel infolge der komplexen Bedingungen oft Schwierigkeiten bereitet. Hier ist nun die individuelle Forschung infolge der Abgeschlossenheit des Gebietes wesentlich im Vorteil und kann in den meisten Fällen sichere Ergebnisse bieten.

Im folgenden wird das ganze individuelle Material in Goethes Sprache nach den Gesichtspunkten gruppiert, die Paul seiner Erklärung des Bedeutungswandels zu Grunde legt (Prinzipien S. 77 ff.); zugleich wird im Anschluss an Stöckleins Analyse des Wandels (Bedeutungswandel der Wörter, S. 14; 19) die Nebenvorstellung beigefügt, die sich anfangs in bestimmtem Zusammenhang und später auch ohne denselben mit dem Worte verbindet, um bei vollständigem Wandel zur Hauptvorstellung zu werden. Der letztere Fall ist bei der individuellen Prägnanz nur vereinzelt zu konstatieren; meist bleibt es bei Ansätzen zum Bedeutungswandel.

Von den Belegen aus Goethes Sprache würden folgende der ersten Hauptart zuzuschreiben sein (Spezialisierung der Bedeutung durch Verengerung des Umfangs und Bereicherung des Inhalts):

Meine Wohlwollenden (Nebenvorstellung: persönliche Förderung, Mitstreben) = Anhänger;
der Misswollende (entsprechend im negativen Sinne) = Widersacher;
fordern (Nebenvorst.: schrankenloses Streben) = (zu) hohe Ansprüche stellen;
Verhältnis (Nebenvorst.: Prinzip der Förderung) = fruchtbare Beziehung;
Ereignis (Aperçu; inneres Erlebnis) = Epoche;
rein (Selbstzweck) = vorurteilslos; objektiv; folgerecht;
Egoismus (Abschliessung gegen „Misswollende") = berechtigte Selbstbehauptung;
der Strebende (keine Selbstzufriedenheit) = der Werdende;
lässlich (allzu tolerant) = nachlässig;
anständig (wohl-anstehend) = anmutig;
Tag (Tag für Tag, alltäglich) = ephemer, Tagesgetriebe;
steigern (Evolution des Typus) = potenzieren;
Folge (Konsequenz, Wachstum) = stufenweise Entwicklung.

Zum zweiten Hauptteil würden gehören (Beschränkung; Übertragung):

ewig (Übertragung auf die räumliche Vorstellung) = grenzenlos;
erschrecken (Übertragung auf geistige Verhältnisse) = blitzartige Erkenntnis;
frech (Übertragung auf geistige Verhältnisse) = litterarisch-revolutionär;
tüchtig (Übertragung auf geistige Verhältnisse) = gesund, national kernhaft;
fratzenhaft (Übertragung auf geistige Verhältnisse) = überspannt, ohne Proportionen;

komplett (von der Botanik entnommen) = harmonisch;
transcendieren (philosophischer Terminus) = überspannt sein;
absolut (philosophischer Terminus) = ohne Schranken;
Epoche (Beschränkung) = Jahreszeit; Fest.

Dem dritten Hauptteil liessen sich zurechnen (pars pro toto; Adaequation):

lässlich (Übergang von der Bezeichnung zum Träger) = tolerant;
bequem (Übergang von der Bezeichnung zum Träger) = angenehm im Verkehr.

In allen hier aufgezählten Fällen liegen Ansätze zum Wandel vor, und wenn sich auch die Schattierungen nie so weit von dem Bedeutungskern entfernen, dass nicht der Zusammenhang leicht ersichtlich wäre, so sind doch die Ansätze über das Stadium rein occasioneller Verwendung insofern hinausgerückt, als die individuelle Schattierung mit auffallender Häufigkeit sich wiederholt; man könnte dieses Stadium vielleicht am besten als usuelle Prägnanz charakterisieren. Als äussere Kennzeichen derselben liessen sich etwa folgende Bedingungen aufstellen:

1. wenn der prägnante Gebrauch sich über längere Perioden erstreckt oder zeitlebens festgehalten wird;
2. wenn das Wort im Satzaccent den Hauptton erhält;
3. wenn das Wort isoliert steht.

Was den ersten Fall betrifft, so leuchtet die Wichtigkeit gerade für Goethes Sprachentwicklung ohne weiteres ein, denn es lässt sich deutlich erkennen, wie gewisse Idiotismen in den verschiedenen Epochen seines Lebens im Zusammenhang mit der Entwicklung seiner Denkweise sich gegenseitig ablösen. Die Abgrenzungen für die einzelnen Worte sind im Hauptteil gegeben. Der Fall der lebens-

länglichen Prägnanz führt zur Frage der Lieblingswendungen, die in dem Abschnitt „typische Anschauungsweise“ eingehender behandelt ist. Die zweite Bedingung ist am häufigsten erfüllt in der appositionellen Stellung von Adjektiven, die Goethe besonders bei Personenschilderungen mit grosser Vorliebe als eine Art Kunstgriff anzuwenden scheint, um die volle Wucht des Satztones auf die Wertung zu lenken und sie dadurch in ihrer ganzen Intensität zu erschöpfen.

Folgende Belege mögen diese Eigentümlichkeit illustrieren:

Von Reineck, ... tüchtig, rechtschaffen, aber starrsinnig; DW. 20, 147;

Fresenius, ein sanfter Mann von schönem, gefälligen Ansehen 20, 133;

Lerse, ... ein vollkommen rechtlicher, ... mässiger und genauer junger Mann DW. 21, 146;

Weise... heiter, freundlich und zuvorkommend 21, 105;

Hauptmann Blumenstein, ... Halbfranzos, freundlich und zutraulich Ann. 628;

Fürstin Bagration, schön, reizend, anziehend. Ann. 658.

Hofrat Blumenbach, ... immer der heitere, umsichtige, kenntnisreiche Mann. Ann. 1040.

Auch andere Fälle von hochtoniger Stellung gehören hierher:

Rein ist Hermann; ich kenn' ihn von Jugend auf; Herm. u. D. 2, 90;

Docieren kannst du, Tüchtiger, freilich nicht, Spr. i. Pr. 313;

Nur vom Tücht'gen will ich wissen, „Frech und froh“ 2, 256;

Einige Stellen hatte er schon poetisch übersetzt, sehr heiter und glücklich; An Cotta Okt. 1808 Str. Br. 1, 126.

Die ersten drei Beispiele können zugleich zur Illustrierung des dritten Falles der Prägnanz, der isolierten Anwendung, dienen. Interessant ist auch die Verschiedenheit der Charakteristik im Jugend- und im Altersstil, wie sie z. B. folgende Gegenüberstellung zeigt:

> Lavater ist der beste, grösste, weiseste, innigste aller sterblichen und unsterblichen Menschen, die ich kenne. An Frau v. Stein I, 225. (Nov. 1779.)
>
> Lavater, als ein vorzüglicher, ins Allgemeine gehender Mensch, Ann. 6a (1813).

Das eine Wort „vorzüglich" muss hier als prägnante Wertung die enthusiastischen Adjektive der Jugend ersetzen. Natürlich ist der Altersstil auch an den letzteren reich genug, aber das Typische in ihm bildet die prägnante Verwertung einfacher Bestimmungen. Eine Häufung derselben deutet im Gegenteil auf Euphemismus, wie z. B. folgender Fall erläutert: „Die Werke des genannten Freundes (Jean Paul) zeugen von einem verständigen, umschauenden, einsichtigen, unterrichteten, ausgebildeten und dabei wohlwollenden, frommen Sinne" (Noten zum Divan 4, 288). Hier trägt die übermässige Häufung von Synonymen, die, jedes für sich, oft genug prägnant vorkommen, gerade dazu bei, der Charakteristik die intensive Färbung zu nehmen und sie grau in grau erscheinen zu lassen; die ganze Schilderung erhielt das Gepräge eines vorsichtigen Eulogismus, der um so verdächtiger wird, wenn man an Goethes herbe Kritiken über Jean Paul aus den neunziger Jahren denkt.

Von den Fällen der usuellen Prägnanz sind einige andere zu unterscheiden, in denen ein vollständiger Wandel zum usuellen Stadium durchgeführt ist. Trotz der grossen Seltenheit sind diese Fälle von hohem Interesse für das Verständnis des individuellen Sprachlebens Goethes, und bilden ein merkwürdiges Zeugnis der einzigarti-

gen Vitalität dieses litterarischen Mikrokosmos. Man wird hierbei an jene öfters wiederkehrende Äusserung erinnert, dass er sich selbst immer mehr und mehr historisch vorkomme (z. B. an W. v. Humboldt 1. Dez. 1831), denn nur bei einem abnormen Organismus, der nicht nur durch die Dauer des Lebens, sondern auch den Reichtum und die Dauer innerer Erlebnisse, und durch das Vermögen der Selbstverjüngung sich auszeichnet, sind Erscheinungen denkbar, die sich sonst nur im Leben der Gattung nachweisen lassen. Eins der instruktivsten Beispiele für den Vorgang des usuellen Wandels, in welchem der Nebensinn zur Hauptvorstellung wird und der Zusammenhang sich kaum noch erkennen lässt, ist das Wort „flügelmännisch", dessen eigentümliche Bedeutungsentwicklung bereits von Rich. Meyer (a. a. O. S. 38 f.) besprochen ist. Die drei Stadien (nach Stöcklein, a. a. O. S. 14) werden durch folgende Belege bezeichnet:

„Das Tier zeigt sich als Flügelmann, indem die Einfachheit und Einschränkung seines Baues den Charakter deutlicher ausspricht, die einzelnen Teile grösser und charakteristisch in die Augen fallender sind." Allgemeine Einleitung in die vergleichende Anatomie, erster Vortrag 33, 258 (1796).

In der „Schilderung Cellinis" wird dieser eingeführt als „ein Mann, der als Repräsentant seines Jahrhunderts und vielleicht als Repräsentant sämtlicher Menschheit gelten dürfte. Solche Naturen können als geistige Flügelmänner angesehen werden, . . . Benv. Cellini 30, 442 (1803).

In beiden Belegen ist die Nebenvorstellung des Typischen, Symbolischen noch deutlich analysiert; dagegen wird das zweite Stadium, worin die neue Vorstellung schon eng mit dem Worte verbunden scheint, charakterisiert durch einen Beleg aus dem Jahre 1817:

„In dem grossen Kunstsinne der damaligen Zeit behandelt er die Gestalt der Tiere symbolisch, flügelmännisch, nach heraldischer Art und Weise ..." (Über Jost Ammon in dem Aufsatz: Zu Castis Fabelgedicht, 28, 562.)

Endlich erscheint der frühere Nebensinn selbst als Hauptvorstellung, ohne dass der Zusammenhang einen Schlüssel bieten könnte, in der sonderbaren Bemerkung, die zwischen den Versen 11634 u. 35 im 2. Teil des Faust eingeschaltet ist: „Phantastisch-flügelmännische Beschwörungsgebärden". Ebenso in der Abhandlung vom Zwischenknochen 1819, wo es sich um die treffende Auswahl unter den verschiedenen Tierarten handelt, um eine osteologische Erscheinung zu illustrieren:

„von der Giraffe bis zum Walfisch war ein bedeutender Weg; man verirrte sich aber nicht in Vielem, sondern man suchte die wenigen Flügelmänner, die man zu diesem Zwecke bedeutend fand" 33, 246.

Ein anderes Wort, das einen vollständigen Wandel durchgemacht hat, ist „Spiegelung", im Sinne von „wiederholter Spiegelung". In der eigentlichen Bedeutung sind darunter die Erscheinungen zu verstehen, die Goethe in dem Kapitel „die entoptischen Farben" 36, 445 ff. behandelt und die jetzt unter dem Namen der Polarisation des Lichts zusammengefasst werden. Insbesondere interessierten ihn die Erscheinungen der doppelten und vierfachen Steigerung und auf diesen beruht die rein individuelle Prägnanz des Wortes „Spiegelung". Die physikalischen Phänomene wurden ihm zum Symbol der geistigen Einwirkung, die sich ebenfalls als ein mehrfach reflektiertes Licht auffassen lässt und durch mehrmalige Übertragung nicht notwendig schwächer zu werden braucht. Die Metapher fällt in die ersten 20er Jahre, als die Zeit, in

der die entoptischen Erscheinungen am lebhaftesten in Goethe nachwirkten. Eine ausführliche Begründung der Übertragung bietet der Aufsatz „Wiederholte Spiegelungen“ 29, 356 ff. Ein Verehrer Goethes, Professor Näke, hatte 1822 eine Wallfahrt nach Sesenheim unternommen und seine Eindrücke in einem Aufsatze niedergelegt, der Goethe übermittelt wurde. Hierauf antwortet Goethe mit einer kleinen Betrachtung, in der er die Wirkungen und Reflexwirkungen, in der entoptischen Einkleidung, in neun Stufen zerlegt und mit den Worten schliesst: „Bedenkt man nun, dass wiederholte sittliche Spiegelungen das Vergangene nicht allein lebendig erhalten, sondern sogar zu einem höheren Leben emporsteigern, so wird man der entoptischen Erscheinungen gedenken, welche gleichfalls von Spiegel zu Spiegel nicht etwa verbleichen, sondern sich erst recht entzünden“ ... 29, 357. In diesem Falle wird also die Nebenvorstellung in ihrem Zusammenhang mit dem ursprünglichen Begriff analysiert; in anderen Belegen wird sie zur Hauptvorstellung und das Gleichnis zur Metapher: „Professor Zaupers deutsche Poetik aus Goethe ... darf dem Dichter wohl einen angenehmen Eindruck machen; es ist ihm, als wenn er an Spiegeln vorbeiginge...“ Spr. 1041. In dem gleichzeitigen Briefe an Zauper (1821) spricht Goethe von dem Urteil, seine eigenen Arbeiten „in einem abgespiegelten Zusammenhang zu sehen“ (vgl. Loepers Note zu Spr. 1041). Einen weiteren Beleg bietet der Satz: „Ich habe ... in reiferen Jahren grosse Aufmerksamkeit gehegt, inwiefern andere mich wohl erkennen möchten, damit ich in und an ihnen, wie an so viel Spiegeln, über mich selbst und über mein Inneres deutlicher werden könnte.“ 27, 352. Auch in der folgenden Briefstelle scheint die gleiche Metapher vorzuliegen: „Ich weiss, dass diese sonderbaren Erzeugnisse (naturwissenschaftl. Arbeiten Goethes) eines sonderbaren

Menschen sich nicht leicht in einem andern Geiste völlig zusammenhängend nach der ursprünglichen Reihenfolge wieder abspiegeln können..." An Schultz S. 286.

Endlich wäre der zeitweise Wandel von „dumpf" hierherzurechnen, über den oben S. 156 ff. eingehend gehandelt ist.

---

## 2. Ursachen des Wandels

Die besonderen Bedingungen, die den individuellen Wandel in Goethes Sprache herbeigeführt haben, decken sich z. T. mit den Eigentümlichkeiten seines Stils überhaupt. Eine erschöpfende Darstellung dieses Gegenstandes fehlt noch immer; was im folgenden geboten wird, ist nur eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Punkte mit Rücksicht auf das hier behandelte Problem des typischen Wortschatzes.. Folgende Gesichtspunkte sind vor allem zu berücksichtigen: Einfachheit, Gedrängtheit, Euphemismus, Intensität, Konkretisierung, Typik. Die drei letzten Faktoren sind so umfassender Natur, dass jeder für sich eine gesonderte Behandlung erheischt, wie sie in den folgenden Abschnitten (3—5) geboten wird. Daran ist als letztes Kapitel ein Überblick über die sprachtheoretischen Äusserungen Goethes gefügt, der für die vorliegenden Fragen insofern von Bedeutung ist, als die Einheit des Denkens und Dichtens auch hinsichtlich der Wortwahl dadurch erwiesen wird. Die Thatsache, dass Goethe unter allen Erscheinungen des Sprachlebens sein Hauptinteresse dem Verhältnis zwischen Wort und Bedeutung, sowohl in rein theoretischer Hinsicht, wie in der Anwendung auf die Fragen der Übersetzungskunst und des Purismus, zugewandt hat, dürfte bisher nicht genügend hervorgehoben worden sein. Die Einzelheiten sind allerdings längst bekannt, aber erst im

Zusammenhang wirkt das Einzelne instruktiv, sei es auch nur zur Bestätigung des „Alten, Wahren".

Kürzer sind die drei ersten Faktoren — Einfachheit, Gedrängtheit, Euphemismus — hier behandelt, weil ihre Wirkung sich weniger an den einzelnen Worten, als an dem Stil im allgemeinen und vom syntaktischen Standpunkte äussert. Es bedarf nur weniger Worte, um daran zu erinnern, wie die Kunstanschauungen des Schülers von Winckelmann und Öser sich auch im Stil wiederspiegeln. Sicher hat das gleiche Bestreben, das in den späteren Redaktionen der Jugendwerke alle naturalistischen Auswüchse beseitigte, auch auf die Wortwahl Einfluss gehabt und schlichten Worten eine ungeahnte Bedeutungsfülle abgewonnen. In dem Abschnitt „Intensität" ist auf diesen Punkt nochmals zurückzukommen, wie denn überhaupt der letztere Faktor zu dem der Einfachheit in ursächlichem Verhältnis steht. Weil Goethe die Gabe besass, auch unscheinbare Worte bis zur höchsten Ertragsfähigkeit auszunutzen, wirkt seine Sprache so einfach und oft schmucklos. Erst wenn man jeden Satz langsam Wort für Wort in sich aufnimmt, und auf seinen Vorstellungsinhalt genau prüft, wird man gewahr, wie hier das Prinzip des kleinsten Kraftmasses waltet und wie mit einfachen Mitteln das Grösste erreicht wird. Es ist überall eine „tüchtige" Rede, keine Wörter, sondern Worte.

Dem bewussten Streben nach Einfachheit entspricht im Alter eine natürliche Tendenz zur Kompression und Zusammendrängung, die von Knauth (a. a. O. S. 22, 33, 45) mit Recht als hervorragendes Merkmal des Altersstils angeführt wird; es bedarf hier allerdings der Einschränkung, dass diese Tendenz sich vor allem in der Dichtung äussert und überhaupt ein Grundzug in Goethes Stil ist, der nur im Alter noch stärker hervortritt. Man braucht

nur an Goethes eigene Betrachtungen über seine litterarhistorische Stellung hinzuweisen, die er öfters im Gegensatz zur weitschweifigen Epoche als Streben nach „Koncinnität“, als „Systole“ bezeichnet (vgl. DW. 21, 53; Ann. 2; 3; Gespr. 2, 336). Von den typischen Wendungen, die als Illustration dieser Tendenz dienen können, seien erwähnt: reiner Egoismus, reiner Begriff, reine Folge, reiner Enthusiasmus, heitere Entsagung, heiterer Unterricht, Wirkung in die Ferne, prägnanter Punkt, thätige Teilnahme, der höchste Augenblick, unbedingtes Streben u. s. w. Die genaueren Analysen solcher Zusammendrängungen sind im Hauptteil gegeben; im übrigen kann auf Knauths Darlegungen (a. a. O. S. 22 ff.) verwiesen werden, da hier nur die vereinzelten typischen Fälle in Betracht kommen.

Eingehender ist die Frage des Euphemismus zu behandeln. Man hat sich zunächst darüber klar zu werden, ob dieses Wort in dem meist damit verbundenen Sinne von „Schönfärberei, Wertheuchelei“ überhaupt auf Goethes Sprache passt, und ob nicht statt dessen „Eulogismus“ einzusetzen ist. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein, denn niemand, der mit Goethes „reiner“ Denkweise und mit seiner kräftigen, oft derben Ausdrucksweise in den „Invektiven“ und in manchen überlieferten Gesprächen vertraut ist, würde ihm absichtliche Verstellung vorwerfen. Seine Neigung zu mildernder Rede und indifferenten Wertungen, die im Altersstil so stark entwickelt ist, entspringt nicht einem Streben nach absichtlicher Beschönigung, sondern ist die Blüte einer reichen und tiefen Weltkenntnis, die sich gewöhnt hat, die Dinge „lässlich“ anzusehen und alles „gelten zu lassen“, was an seinem Platz „gehörig“ ist, mag es auch höheren Maximen nicht Genüge leisten. Zu diesem sittlichen Motiv tritt ferner ein ästhetisches in Form des sogenannten Geschmacks.

Über die Beziehung zwischen beiden äussert sich Goethe selbst einmal in folgender Weise: „Geschmack ist ein Euphemismus. Deutsche haben keinen Geschmack, weil sie keinen Euphemismus haben und zu derb sind. Es kann keine Sprache euphemistisch sein und werden, als die, in der man diplomatisiert.“ Gespr. 3, 95. Als ein Beispiel von Goethes sprachlicher Diplomatik sei ein Ausspruch aus DW. angeführt: Ich fing an „die Bemerkung zu machen, die uns in der Jugend lange verborgen bleibt, dass die Männer altern und die Frauen sich verändern.“ 22, 161.

Eine Untersuchung von Goethes Prosastil würde den Gesichtspunkt des Eulogismus sehr fruchtbar finden, denn so concis die dichterische Sprache ist, so weitschichtig wird oft das Satzgefüge der Prosa, und bei vielen Manieren, wie z. B. dem sorgfältigen Parallelisieren gewisser typischer Begriffe und dem behutsamen Einspinnen in verbale Umschreibungen, spielt die eulogistische Tendenz eine bedeutende Rolle. Allerdings hat zu solchen Eigenheiten unzweifelhaft auch die langjährige Handhabung des Curialstiles und der Amtsschnörkel viel beigetragen. Wenn man z. B. in einem Privatbrief einer Wendung wie der folgenden begegnet: „Der Frau Schwester angelegentlichst empfohlen zu sein wünschend, den frischen Anklang früherer Verhältnisse begrüssend, die Humboldtischen Briefe beilegend, treulich“ etc., — so wird ein solcher Missbrauch des Partizips erst begreiflich, wenn man die amtlichen Schreiben an Voigt, Eichstädt, Kirms u. s. w. von ihrer stilistischen Seite betrachtet, oder gar die Reskripte aus der Zeit von Goethes Thätigkeit in der Kriegskommission.[1])

[1]) Wäre die Authenticität nicht verbürgt, so würde man einen Satz wie den folgenden aus dem Munde des Meisters der deutschen Sprache für eine bare Unmöglichkeit halten: „Wir haben referiren hören, was Ihr wegen der bei Gelegenheit der an den für den deser-

Zu diesen Gründen des Eulogismus, die aus der Entwicklung Goethes selbst hervorgehen, tritt noch der prinzipielle Gesichtspunkt, dass zahlreiche Fälle des Bedeutungswandels auf die Neigung zu euphemistischer Umschreibung zurückzuführen sind, indem die Umschreibung schliesslich die Bedeutung annimmt, die das gemiedene Wort hatte (vgl. Stöcklein a. a. O. S. 40 ff.). Alle diese verschiedenen Einflüsse erklären, warum manche Worte in Goethes Individualvokabular eine weit stärkere Bedeutung haben können, als der generische Gebrauch voraussetzt. So sind vor allem die Altersidiotismen „absurd“ und „abstrus“ eulogistische Umschreibungen, hinter denen häufig die Bedeutung „verrückt“ oder ähnliche stärkere Scheltworte verborgen liegen. „Misswollend“ ist gleichfalls eine milde Weise, um einen Gegner zu bezeichnen; ebenso sind „unzulänglich“, „dumpf“, „wunderlich“, „beschränkt“, „transcendieren“ (= überspannt sein) u. s. w. vorsichtige Ausdrücke, die Goethe selbst im Gespräch wohl durch ein kräftigeres Wörtlein zu ersetzen pflegte.

Ein hübsches Streiflicht auf die euphemistische Tendenz in Goethe wirft ein Aufsatz, in dem er sich „halb im Scherz, halb im Ernst“ der Aufgabe unterzieht, aus der Correspondence littéraire des Baron von Grimm, die damals noch ungedruckt war, „alle Worte auszuziehen, wodurch Menschen sowohl als litterarische und sociale Gegenstände verkleinert, gescholten oder gar vernichtet werden,“ und daraus ein „Dictionnaire détractif“ zu bilden 29, 736 ff. (vgl. an Knebel II, 60). Hierbei macht

---

tirenden Husaren angetretenen Rekruten abzugebenden ledernen Hosen zwischen Euch und dem Rittmeister von L. entstandenen Differenz mittels Bericht vom 10. hujus, welchem die anschlüssig rückfolgenden Akten beigefügt gewesen, anhero (sc. habt) gelangen lassen.“ (Das ganze Reskript ist abgedruckt G. J. VI, 344.)

er die Entdeckung, dass „durchaus mehr Tadel als Lob zu bemerken sei, mehr scheltende, als ehrende Terminologie vorzukommen pflege.“ (Goethe zählt 141 der ersteren, gegenüber 24 der letzteren auf). Diese Erscheinung kommt ihm an anderer Stelle (Spr. 608), als ganz natürlich vor, weil nach einem oft von ihm variierten Satz, das Wahre, Gute und Vortreffliche einfach sei, „das Irren aber, das den Tadel hervorruft, höchst mannigfaltig ... Daher müssen in jeder Litteratur die Ausdrücke des Tadels die Worte des Lobes überwiegen.“ Wenn sich diese Behauptung nachweisen liesse, würde Goethe allerdings ganz vereinzelt und zugleich einzig dastehen, da in seiner Terminologie das Licht weitaus den Schatten überwiegt. Er war sich dessen selbst bewusst und bemerkt daher in einer Nachschrift zu dem obigen Aufsatz, dass ihm aus diesem Grunde das starke Missverhältnis in Grimms Korrespondenz aufgefallen sei. „Ich darf mir wohl nachrühmen, dass ich von jeher die Vorzüge der Menschen und ihrer Produktionen willig anerkannt, geschätzt und bewundert, auch mich daran dankbar auferbaut habe.“ 29, 741.

Dieser Ruhm ist ihm sicher nicht zu rauben. Wie er selbst immer nach dem „Positiven“, „Konstruktiven“, nach der „Tagseite des Lebens“ strebte, so ermahnte er die „jungen Dichter“, alles „Misswollen, Missreden“ zu beseitigen (29, 231), und so verhasst war ihm das polemische Treiben der Immermann, Platen, Heine u. s. w. (Gespr. 7, 255). Das einseitig Mephistophelische Wesen, das er in der Jugend an Merck tolerierte, verleidete ihm im Alter die einst so innige Freundschaft mit Wolf, dem Isegrimm und Griesgram. Als dieser bei einem kurzen Besuche in Tennstädt 1816 gerade am Morgen des 28. August abreisen muss, feiert Goethe vergnügt seinen Geburtstag allein, denn „jener im Widerspruch Ersoffene

hätte mir am Ende gar zur Feier meines Festes behauptet, ich sei nie geboren worden.“ An Z. II, 336.

Die Thatsache, dass viele der scheinbar indifferenten Ausdrücke in Goethes Sprache einen prägnanten Inhalt verbergen, zwingt auch hier zu vorsichtiger Interpretation, wie im Hauptteil an zahlreichen Einzelfällen gezeigt wurde (vgl. z. B. über „heitere Entsagung“ S. 144, über „anständig“, „redlich“, „Wohlwollen“, „fasslich“ u. s. w.). Erst bei grösserer Vertrautheit mit dieser Eigenart gewöhnt man sich, zwischen den Zeilen zu lesen, oder, um ein anmutiges Gleichnis Goethes (Divan 4, 39) anzuwenden, zwischen den Stäben des Fächers:

Denn dass ein Wort nicht einfach gelte,
Das müsste sich wohl von selbst verstehn.
Das Wort ist ein Fächer! Zwischen den Stäben
Blicken ein Paar schöne Augen hervor.
Der Fächer ist nur ein lieblicher Flor...

---

## 3 Intensität

Von jeher ist die Einfachheit der Mittel, mit denen Goethe operiert und die unverhältnismässige Wirkung, die er mit den schlichtesten Alltagsworten erreicht, ein Gegenstand der Bewunderung gewesen. Diese Wirkung beruht im letzten Grunde auf der intensiven Nutzbarmachung des normalen Wortvorrates, auf möglichster Erschöpfung aller Bedeutungsnuancen, die sich einem Wort abgewinnen lassen. Es möge gestattet sein, vergleichsweise an ein Prinzip des landwirtschaftlichen Betriebes anzuknüpfen, wonach dort zwischen extensiver und intensiver Wirtschaft unterschieden wird. Bei dem extensiven Betriebe wird eine grössere Fläche nur obenhin mit verhältnismässig wenig Aufwand von Kapital und

Energie bebaut, während die intensive Methode auf kleinerem Gebiet die ganze Produktionskraft des Bodens durch rationellen Betrieb ausnutzt; analog lässt sich auch diejenige poetische Sprache, in welcher fortwährend neues, unbebautes Gebiet herangezogen wird und möglichst kühne Kombinationen und Neubildungen den Mangel an innerer Energie überdecken, als extensiver Betrieb auffassen. Wer würde hierbei nicht an Jean Paul denken, der als Typus dieser Produktionsweise gelten kann! Der zweite Teil des Faust verschwindet hinsichtlich der Kühnheit des sprachlichen Ausdruckes gegenüber den abenteuerlichen Geburten der Phantasie Jean Pauls, von denen Goethe selbst Noten zum Divan 4, 289 einige zusammenstellt, um zu zeigen, dass Hammer-Purgstalls Auffassung von Jean Paul als einem orientalischen Poeten kaum richtig sein dürfte. Das Wuchern des poetischen Unkrautes in Jean Pauls Stil, wie man es nennen könnte, empfand Goethe begreiflicherweise als geraden Gegensatz zu dem eigenen Schaffen, das ein Muster des intensiven Betriebs darstellt.

Es ist bezeichnend, dass gerade die höchsten Erzeugnisse von Goethes Kunst aus der Blütezeit seines Schaffens die wenigsten Neubildungen oder Zusammensetzungen enthalten, sondern mit dem denkbar einfachsten Wortschatz arbeiten, um das ganze Kapital der inneren Energie an die intensive Verwertung desselben zu wenden. Vischer hat (Ästhetik III, 1218 ff) mit Recht aufmerksam gemacht auf die Einfachheit der sprachlichen Mittel in Werken wie z. B. in der „Braut von Corinth“, oder in dem Liede „Kennst du das Land“ mit den intensiv genutzten Adjektiven: dunkel, sanft, blau, still, hoch, oder wie in der ersten Zeile der Iphigenie, wo das einfache „rege“ genügen muss, um die sanfte, immerwährende Bewegung der Fichtenwipfel und das stille Rauschen des Haines zu veranschaulichen. Man denke ferner an den Bedeutungs-

reichtum, den Worte wie rein, zart, ewig, steigern, beschränken, bei Goethe entwickeln, an die Intensität der Ausdrücke: gemäss, Verhältnis, gehörig, reine Selbstheit u. s. w., wo oft nur komplizierte Umschreibungen die Feinheit der Nuance wiedergeben können. Es liegt der Geist des sparsamen Haushaltens über Goethes Sprache, aber auf dem Grunde eines unversieglichen, von innen heraus strömenden Reichtums, der nicht beständig mit prahlender Verschwendung zur Schau getragen wird. Diese Richtung nimmt im Alter beständig zu, obwohl daneben in der poetischen Sprache später auch ein grösserer Reichtum an äusseren Mitteln entfaltet wird, der dann eine um so grössere Wirkung ausübt, wie im 2. Teil des Faust.

Auch in der sprachschöpferischen Thätigkeit Goethes lässt sich das Gesetz der intensiven Nutzung verfolgen und zwar vor allem in der Art, wie statt weithergeholter Zusammensetzungen häufig nur durch eine kleine Änderung eines Kompositionsgliedes oder eine geringe Substituierung der gewünschte Zweck erreicht wird. Obwohl dieser Punkt nicht zu unserem eigentlichen Thema gehört, seien hier nur einige Beispiele als weiterer Beweis des organischen Charakters von Goethes Sprache angeführt. In demselben Masse wie z. B. Klopstock oder Herder, aber mit noch grösserem sprachlichen Takt und Feingefühl wusste Goethe solche Suffixe und Präfixe nutzbar zu machen, die man als „produktiv“ bezeichnet (vgl. Kluge, Nominale Stammbildungslehre, Vorwort, S. VIII). Eins der produktivsten Präfixe bei Goethe ist un-, das in folgenden Neubildungen (aus dem Altersstil) erscheint:

Unfreund, Ann. 1030i;
Ungeister, 27. 2, 59;
Ungenuss, Knebel II, 206;
Ungeschöpf, 4, 201;

Ungesetz, F. II, 4785;
Ungrund, An Schultz S. 378;
Unklang, An Reinhard S. 185;
Unkunst, Boiss. 2, 139;
Unleben, Z.Br. 3, 288;
Unmethode, 36, 302;
Unmitteilung, An Meyer 21. Juli 1813 (Riemer, Briefe S. 99);
Unmusik, Spr. i. Pr. 684 (nach der lateinischen Übertragung des Plotin: immusica);
Unneigung, Z.Br. II, 21;
unörtlich, 33, 73;
Unregiment, Ann. 603;
unschreibselig, 33, 84;
Unsommer, Knebel II, 295;
Unteilnahme, Ann. 749;
Untrauen, 1, 200;
Unvertrauen, Z.Br. II, 201;
Unvollendung, 26, 273;
unwelkend, 3, 204;
Unzusammenhalt, 22, 87.

Aus früherer Zeit ist belegt: Unverhältnis W. IV, 5, 44; 179 (1781). Dazu kommen zahlreiche Belege, die nicht gerade Neubildungen, aber sehr ungewöhnlich sind, wie: Unnamen 27. 2, 95, Unmacht 28, 382, Ungeberden 4, 55 u. a. Allen gemeinsam aber ist die intensive Nutzung des Präfixes un-, um den diametralen Gegensatz zum positiven Wort auszudrücken, während das gleiche Präfix generell, wo es oft den zugehörigen Adjektiven zukommt, den absolut verneinenden Charakter einbüsst wie z. B. in den Worten: unmethodisch, unfreundlich, (= mit wenig Methode etc.). Von den oben genannten Neubildungen zeigt nur „unörtlich“ die gleiche, rein abschwächende Nuance und wird sehr glücklich verwendet: (Über die von

ihm selbst gepflanzte Pinie im Garten der Angelica Kaufmann in Rom) „Leider fand der nach ihrem Ableben eintretende Besitzer es wunderlich, auf seinen Blumenbeeten eine Pinie ganz unörtlich hervorgewachsen zu sehen, und verbannte sie sogleich.“ (33, 73.)

Sehr hübsch tritt die intensiv negative Geltung des Präfixes un- hervor in dem Worte „Unform“, das generell so viel bedeutet wie „Ungeheuer“, bei Goethe aber ausserdem als „Nicht-Form“ der „Form“ gegenübertritt. Es muss freilich ganz natürlich scheinen, dass ihm, dem Gestaltenden, der an „Italien, dem formreichen“ (33, 75) sich auferbaute, wie an allem, das die „vis superba formae“ verkündete (Johannes Secundes, Basium VIII, vgl. Spr. in Pr. 321), dass ihm ein prägnanter Terminus für das „Gestaltlose“ ein wahres Bedürfnis war. Folgende Belege zeigen den Gebrauch:

Der Tod unter der Unform eines klappernden Gerippes, 21, 96;

Fische, Krebse und seltsame Unformen, 24, 138;

Der Elefant, eine der grössten Unformen der organischen Natur, An Schiller, 3. Jan. 1798;

Unform der Ruinen, 24, 405;

Die Stadt schwankte ... zwischen Form und Unform, 21, 149;

Es ist keine Kleinigkeit, ... aus der Unform das Schöne zu entwickeln, Spr. 204;

Denn was das Feuer lebendig erfasst,

Bleibt nicht mehr Unform und Erdenlast. 2, 316.

Alle letzten Bedingungen der Form, die ebenso gut die Unform begleiten können, 28, 168;

Ihr werdet erschrecken vor der seelenlosen, rohen Unform (Reflex im Hohlspiegel), 28, 521.

Ein anderes Präfix, das Goethe in seiner ganzen Intensität erschöpft, ist er-, und man geht wohl nicht fehl, diese Vorliebe mit der Richtung Goethes auf „das Höhere", das „Heben" und „Hinanziehen" in Zusammenhang zu bringen, denn eine solche Richtung auf das zu Erstrebende, von Innen Herauszuarbeitende liegt in der Vorsilbe erverborgen. Nirgends ist dieser ganze Vorstellungskreis so wunderbar aus einer äusseren Situation symbolisch herausgestaltet, wie in jenen einzigen Strophen des „Schwager Kronos", die in ihrer Urgestalt lauten:

Nun schon wieder
Den eratmenden Schritt
Mühsam Berg hinauf!
Auf denn, nicht träge denn,
Strebend und hoffend an!

Weit, hoch, herrlich der Blick
Rings ins Leben hinein!
Von Gebirg zum Gebirg;
Aber der ewige Geist
Ewigen Lebens ahndevoll.

Das „eratmen" ist zugleich physisch wie ideell zu nehmen, ähnlich wie F. I, 486. In derselben Weise wird „pflegen" durch die Vorsilbe er- verstärkt, F. I, 63 ff., in den Worten des Dichters:

Nein, führe mich zur stillen Himmelsenge,
Wo nur dem Dichter reine Freude blüht;
Wo Lieb' und Freundschaft uns'res Herzens Segen
Mit Götterhand erschaffen und erpflegen.

In sehr hübscher Weise wird die Art, wie Goethe über das Verhältnis von Wort und Bedeutung nachdachte, beleuchtet durch eine Äusserung, die Müller unter dem 4. Nov. 1823 überliefert (Gespr. 4, 311). Es war bei einem

Souper nach dem öffentlichen Konzert der Mad. Szymanowska in Weimar, als unter anderen Toasten auch einer der Erinnerung geweiht wurde. Dieses Wort erregte Goethes Missfallen und veranlasste ihn zu folgender sehr charakteristischer Erklärung: „Ich statuiere keine Erinnerung in Eurem Sinne, das ist nur eine unbeholfene Art sich auszudrücken. Was uns irgend Grosses, Schönes, Bedeutendes begegnet, muss nicht erst von aussen her wieder er—innert, gleichsam er—jagt werden, es muss sich vielmehr vom Anfang her in unser Inneres verweben, mit ihm eins werden, ein neueres, besseres Ich in uns erzeugen und so ewig bildend in uns fortleben und schaffen.“ Die ganze Tiefe der organischen Lebensauffassung Goethes, sein ewiger Drang nach Verinnerlichung, nach fruchtbarer Bethätigung des innerlich Erlebten, lässt sich aus diesen Worten herauslesen. Sein Zorn aber, der sich über das „er—innern“ ergiesst, richtet sich nur gegen jenen Nebensinn des Wortes „Erinnerung“ als einer unproduktiven, melancholischen Stimmung, und ebenso fasst er hier die Vorsilbe er- als Ausdruck eines äusserlichen Prozesses, der erst eines künstlichen Anstosses bedürfe. Man darf überdies dieses sprachliche Extempore Goethes nicht zu gewissenhaft wägen, da es sich für ihn nicht so sehr um eine genaue Bedeutungsanalyse handelte, als um die energische Zurückweisung einer unthätigen, elegischen Träumerei, in Übereinstimmung mit den schönen Worten an „junge Dichter“: „;Fragt Euch nur bei jedem Gedicht, ob es ein Erlebtes enthalte, und ob dies Erlebte Euch gefördert habe! Ihr seid nicht gefördert, wenn Ihr eine Geliebte, die Ihr durch Entfernung, Untreue, Tod verloren habt, immerfort betrauert.“ (29, 231.) Es ist also der negative Stimmungsgehalt des „Erinnern“, den er bekämpft, nicht der positive, den er vielmehr vollauf würdigte, wie z. B. in dem Reime:

Zierlich Denken und süss Erinnern
Ist das Leben im tiefsten Innern.
(Sprichwörtlich 2, 332).

Von anderen Zusammensetzungen, in denen das Präfix er- eine intensive Geltung hat, seien noch genannt:

erlängen; „man schiebt aus natürlicher Fahrlässigkeit immer noch gewisse Flick- und Schaltwörter behaglich ein, um eine sonst tüchtige und wirksame Rede ... zu erlängen." 29, 254; (erlängen, gleichsam = zu künstlicher Länge ausdehnen);

ersterben: „Ich sterbe, sterbe und kann nicht ersterben", Weislingen im Götz v. B. 6, 108. (Die abschliessende Funktion des Präfixes ist hier meisterhaft benutzt).

Mit welchem Erfolge z. B. die l-Ableitungen gebildet werden, ist aus der Liste bei Lehmann (Goethes Sprache, S. 243 f.) zu ersehen; von den Neubildungen mit ent- ist die kühnste wohl das „ent—scheiden" in dem Gedicht „Metamorphose der Pflanzen" 2, 228:

„Um die Achse gedrängt entscheidet der bergende Kelch sich," von Paul DW. S. 116 erklärt = „hört auf eine Scheide zu bilden."

Auch „entleben" ist glücklich gebildet (= des Lebens berauben) im Gegensatz zu der belebenden Kunst des Malers in Jagdstücken, dem es gelingt, „jene entlebten Geschöpfe zu beleben" (DW. 22, 169). Ebenso gelungen ist „entselbstigen" (vgl. entäussern) in dem Satz: (Unser Zustand macht uns zur Pflicht), „die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, dass wir, indem wir von einer Seite uns zu verselbsten genötigt sind, von der andern in regelmässigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen" (DW. 21, 128). Ein sehr produktives Suffix ist -haft:

kunsthaft: „Im Ganzen scheint mir mehr das Historische, als das eigentlich Kunsthafte vorzuwalten. W. IV, 20, 336.

taghaft: „Sie verliessen die allzu taghaften Seeufer" DW. 23, 80.

liebehaft: (Das Gedicht „Fastnacht" aus „Des Knaben Wunderhorn" wird charakterisiert): „liebehaft, leise". 29, 387.

sonnenhaft: (Eine der wunderbarsten Neuschöpfungen Goethes in der bekannten Umdichtung einer alten Platonischen und Neuplatonischen Idee; ZX. 152).

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken. (2, 364.)

Vgl. dazu den gleichen Gedanken in einem Gespräche mit Eckermann. Gespr. 5, 41; ferner 7, 154.

Eine Reihe anderer, wie: geizhaft, tüchtighaft, regelhaft, zweighaft, wogenhaft, hat Knauth a. a. O. S. 18 besprochen und mit Recht darauf hingewiesen, dass solche Umbildungen nicht aus reinem Formtrieb und aus Freude an der Willfährigkeit des Sprachmaterials (wie oft bei Klopstock, Herder, Jean Paul u. s. w.), sondern aus innerer Notwendigkeit geschaffen sind, weil der Dichter eine feinere Nuance ausdrücken wollte, zu deren Wiedergabe das vorhandene Wort nicht ausreichte.[1]) Auf diesen Nach-

[1]) Bei dieser Gelegenheit sei nochmals auf eine Stelle eingegangen, die Knauth in sehr eigentümlicher Weise aufgefasst hat. Es handelt sich um die letzte Strophe des Gedichtes: „Zu Thaers Jubelfest" 1824, die folgendermassen lautet:

Der Boden rührt sich ungesäumt
Im Wechsel jedes Jahr,

weis der inneren Notwendigkeit würde es bei einer Darstellung von Goethes Neuschöpfungen überhaupt vor allem ankommen; natürlich spielen auch andere Faktoren, wie Zufall, Willkür, der Gestaltungsdrang eine wichtige Rolle, aber wenn bestimmte Suffixe mit auffallender Häufigkeit benutzt sind, wird sich meist ein innerer Grund aufzeigen lassen, wie es oben in einigen Fällen (vgl. „Unform", „er—" u. s. w.) versucht wurde. Der Boden, der hier nur angeschürft wurde, birgt jedenfalls noch reiche Schätze.

Für unsere Zwecke kam es hier nur darauf an, das Prinzip der intensiven Nutzung, das aus so einfachem

---

Ein Feld so nach dem and'ren keimt
Und reift und fruchtet baar;
So fruchtet's auch von Geist zu Geist
Und nutzt von Ort zu Ort.
Gewiss, Ihr fragt nicht, wie er heisst.
Sein Name lebe fort!

In der Wendung „fruchtet baar" sieht Knauth a. a. O. S. 21 einen Knochenbruch, in dem die beiden Teile sich zu dem Adjektiv „fruchtbar" zusammensetzten und scherzhafterweise auseinandergerissen seien. Diese Erklärung scheint doch recht gezwungen und dem Sprachgefühl zuwiderlaufend; statt ihrer sei hier eine andere vorgeschlagen, die ohne chirurgische Eingriffe zum Ziel führen dürfte. Beachtet man zunächst das Verhältnis der beiden Hälften dieser Strophe zu einander, so ist unleugbar, dass sie in einem gewissen Gegensatz stehen, der durch die Kontrastierung der Worte „baar" und „von Geist zu Geist" scharf genug herausgehoben ist. „Baar" kann hier nur soviel heissen wie „in baarem, unmittelbaren Entgelt", d. h. auf der Stelle, ähnlich wie man z. B. sagt „barer Ertrag", „barer Gewinn". Auffällig wäre nur die Prägnanz des isolierten Adverbs, die aber ganz dem Streben nach Kompression entspricht; ein analoger Fall wäre etwa F. II, 10943: „Dann sei bestimmt vergönnt . . ." = durch Rechtsbestimmungen (vgl. Knauth a. a. O. S. 35). Der sofortigen Fruchtbarmachung steht dann gegenüber der Nutzen in der „Folge", zeitlich und örtlich: von Geist zu Geist und von Ort zu Ort. Die Neigung Goethes zur Parallelisirung kommt auch hier zum Ausdruck; ferner ist „so" = „ebenso" echt Goethisch.

Material einen typischen Wortschatz aufbaute, als einen Grundzug in Goethes Sprache aufzuzeigen, und zwar als einen solchen, der in Poesie wie Prosa gleichmässig wirksam ist.

Dieser letztere Punkt, d. h. die Einheit des Wortgebrauches in Poesie und Prosa, — obwohl diese beiden Stilgattungen sonst viele Verschiedenheiten aufweisen, wie z. B. die Kompression des poetischen und die Weitschweifigkeit des Prosastiles — ist von grösster Wichtigkeit. Es würde nicht schwer fallen, viele von den Vorzügen, die Goethes Sprache auszeichnen, auch bei anderen Dichtern mehr oder minder nachzuweisen, aber nur in der gehobenen Rede und im poetischen Stil. Auf diesen bleibt vor allem die sprachschöpferische Thätigkeit meist beschränkt, die sich dann nicht als ein notwendiger Ausfluss der ganzen Individualität, sondern mehr oder minder als rhetorischer Aufputz darstellt. Welche Gefahren hier verborgen liegen, ist leicht zu übersehen. Schon Vischer hat darauf hingewiesen (Ästhetik III, 1219), dass die isolierte Betrachtung der poetischen Ausdrucksmittel, als Lehre von den Tropen und Figuren von den verhängnisvollsten Folgen gewesen ist, indem dadurch solche Schmuckmittel als willkürliche Zuthat, als eine erlernbare Kunst aufgefasst wurden, während sie bei dem wahren Dichter mit organischer Notwendigkeit aus dem innern Gehalt emporwachsen. Ja, Goethe selbst hat in einer der nicht genug zu schätzenden „Noten und Abhandlungen zum Divan“ diesen hergebrachten Schlendrian in der Klassifikation der Künste angegriffen, wonach die Poesie unter der Rubrik „Schöne Redekünste“ einbegriffen wird, obwohl sie „rein und ächt betrachtet, weder Rede noch Kunst“ ist. (4, 290 f.) Goethe konnte sich zum Richter in dieser Streitfrage aufwerfen, weil er die innere Einheit der wahren Dichtkunst, sei es Poesie oder Prosa, durch

die That erwiesen hatte. In seiner Sprache sind Poesie und Prosa nicht durch eine unüberbrückbare Kluft getrennt, sie sind nicht qualitativ, sondern nur graduell unterschieden. Die poetische Sprache ist kein besonderes Sonntagsgewand, sondern eine natürliche Steigerung der alltäglichen Rede.

Den besten Beweis dieser Spracheinheit dürfte eine kurze Statistik der Neubildungen in Goethes Sprache liefern nach ihrer Verteilung auf Poesie und Prosa. Wenn wir Lehmanns Darstellung des Wortreichtums in Goethes Sprache folgen (a. a. O. S. 218 ff.), so ergiebt eine ungefähre Zählung folgendes Verhältnis:

| | Poesie | Prosa | | Verhältnis Poesie : Prosa |
|---|---|---|---|---|
| Zusammensetzungen | 175 | 68 | Subst. | 8 : 3 |
| | 116 | 63 | Adj. | 2 : 1 |
| | 62 | 47 | Verben | 3 : 2 |
| Ableitungen | 97 | 113 | Subst. | 6 : 7 |
| | 19 | 20 | Adj. | 1 : 1 |
| | 68 | 56 | Verben | 6 : 5 |

Da die Ableitungen in weit höherem Grade das organische Wachstum der Sprache repräsentieren, als die Zusammensetzungen, ist es sehr bemerkenswert, dass gerade an den neuen Ableitungen die Prosa genau den gleichen Anteil hat wie die Poesie. Dass ferner die Poesie die meisten substantivischen Zusammensetzungen aufweist, ist ganz natürlich bei dem überwältigenden Bedarf des poetischen Stiles an solchen Neuschöpfungen.

Inwiefern aber diese Einheit seines Sprachlebens auch die Frage der individuellen Prägnanz berührt, zeigt fol-

gende Betrachtung. Aller Luxus des poetischen Stiles geht auf die gleiche Ursache eines scheinbaren oder wirklichen Unverhältnisses zwischen der Phantasie und den Ausdrucksmitteln der Umgangssprache zurück: die Empfindungs- und Stimmungsfülle erzeugt einen solchen Reichtum an Vorstellungen, dass das Material der Umgangssprache nicht mehr ausreicht und der Überschuss der Phantasie nach neuen Mitteln des sprachlichen Ausdrucks sucht. So entstehen Neuschöpfungen, Metaphern, Synonymen und die Prägnanz. Jenes Unverhältnis wird aber meist viel intensiver empfunden, als es wirklich vorhanden ist, weil man sich gewöhnt hat, das dichterische Schaffen als einen von der alltäglichen Wirklichkeit losgelösten Prozess aufzufassen, der deshalb von vornherein auf alle gewöhnlichen Mittel zu verzichten habe. Von den genannten Mitteln des dichterischen Ausdrucks werden daher auch die stärksten und ungewöhnlichsten am meisten verwendet, das Mittel der individuellen Prägnanz aber bleibt leicht unbeachtet. Statt dessen bedient man sich einer Scheinprägnanz durch Benutzung des sogenannten poetischen Wortvorrates. Dieser besteht nämlich aus solchen Worten, die eine gewisse konventionelle Prägnanz entwickelt haben; sie sind wie alle anderen, erst allmählich aus der occasionellen Verwendung zu der usuellen vorgerückt, aber unter starkem Einfluss eines dritten Begleitfaktors, den man vielleicht am besten als das Situationsdritte bezeichnen könnte. Es sind darunter die begleitenden Nebenumstände gemeint, unter denen das Wort ausgesprochen und empfangen wird; sie haben einen wesentlichen Einfluss auf die occasionelle Verwendung und bestimmen bei dem Übergang in das usuelle Stadium die Richtung des Wandels. Ob das Wort „Jugend“ beim Anblick einer Schar übermütiger Kinder, oder kräftiger Jünglinge geäussert wird, ob der Greis eine zurück-

zuersehnende, oder der Mann eine überwundene Epoche darin sieht, ob sich das Wort beim Studium der antiken Götterwelt aufdrängt, oder ob es auf dem Umschlag der so betitelten Münchener Zeitschrift gelesen wird — in jedem einzelnen Falle würde die jeweilige Situation auch eine verschiedene occasionelle Vorstellung auslösen. Auf diesem Wege erlangt ein Wort einen Stimmungsgehalt, der ganz und gar von dem Situationsdritten bestimmt wird. So hat sich auch die Empfindung von einer besonderen poetischen Situation gegenüber der prosaischen entwickelt, die nach und nach ein besonderes Material gesammelt hat, um typische poetische Situationen wiederzugeben.

Der Vorgang spielt sich in der Weise ab, dass statt eines wirklich erlebten „Höheren“ nur ein allgemeines Streben nach erhöhten Vorstellungen in die That umgesetzt wird, das infolge Mangels an erlebten Empfindungen auch keinen präzisen Ausdruck derselben findet, sondern auf allgemeine höhere Vorstellungen und Wertungen angewiesen ist. Dass solche unbestimmte Vorstellungen zur Sicherheit ohne weiteres zu dem Höchsten, Idealsten emporsteigen, ist natürlich, und so bildet sich ein entsprechendes Material von Worten, die von gewissen Idealvorstellungen leicht umhüllt, zu luftiger Höhe emporgetragen werden und gleich einem Wolkenreich über der Alltagswelt dahintreiben, oft phantastisch genug gestaltet, aber ohne Kern und Wesenheit. So werden, um ein krasses Beispiel zu wählen, Tiere wie das Pferd, der Stier, der Löwe, der Adler, ihrem gröberen Erdendasein entrückt, um als Ross, Farre, Leu, Aar ein ideales Scheinleben zu führen; obwohl inhaltlich nicht der geringste Unterschied vorhanden ist, würde doch die zweite Gruppe für poetischer erachtet werden, weil sich die Nebenvorstellung einer idealen Vollkommenheit des Typus daran knüpft.

Dass man zur Bereicherung eines solchen poetischen Wortschatzes gern zu Archaismen und absterbenden Worten griff, war eine natürliche Aushilfe, und so stellen sich viele dieser altertümlich klingenden Worte im Zaubergewand der poetischen Stimmung dar, das ihnen aber nur künstlich umgehangen ist.

In der Benutzung dieses poetischen Situationsmaterials liegt der wesentliche Unterschied zwischen dem Stil Goethes und dem der meisten anderen Dichter, Schiller nicht ausgeschlossen. Goethe hat selten oder nie mit dem Situationswert der Worte einen billigen Effekt gesucht, eine Wirkung ohne Ursache, um Rich. Wagners berühmte Definition des Begriffes „Effekt" anzuwenden; er hat die generelle, herkömmliche Prägnanz verschmäht und statt dessen jedem Worte seine individuelle lebendige Prägnanz abzugewinnen gesucht. In diesem Bestreben schuf er sich einen Gesamtwortschatz, der für die alltäglichste wie erhabenste Situation einen gleich lebendigen, „gehörigen" Ausdruck bot. Was Poesie und Prosa scheidet, ist nicht die äussere, sondern die „innere Form", jenes berühmte organische Prinzip, welches alles Denken und Dichten Goethes durchströmt, allen Äusserungen seines Geistes von innen heraus die angemessene Gestaltung verleiht und keiner äusseren Krücken der Poetik und Ästhetik bedarf, weil es sich ewig aus sich selbst gebiert, kein Abklatsch einer Schablone, sondern mit allen Fehlern und Tugenden ein individuelles, in sich abgeschlossenes Gebilde. Wie intensiv Goethe bei allen Stoffen fühlte, ob die innere Form poetische oder prosaische Behandlung verlangte, ist bewundernswert; es möge zum Zeugnis hingewiesen werden auf die Reflexionen und Maximen, in denen jedes poetische Ausdrucksmittel verschmäht ist, und eine Welt von Gedanken in schlichtester, ungesuchter Form dem Philosophierenden dargeboten wird. Umge-

kehrt ist über allen gebundenen Formen der Goetheschen Dichtung ein Zauber, der seiner Prosa fehlt; was aber beiden Gattungen in gleichem Masse eignet, ist der innere Gehalt, ein wirklich vorhandenes Erlebtes und Geschautes. Dieser Gehalt muss auch der poetischen Form so sicher eingeschrieben sein, dass sie eine Umsetzung in Prosa nicht zu scheuen braucht — eine Probe, die Goethes Lyrik jederzeit besteht und zu der er selbst aufforderte in den bekannten Worten aus DW. (22, 45): „Ich ehre den Rhythmus wie den Reim, wodurch Poesie erst zur Poesie wird; aber das eigentlich tief und gründlich Wirksame, das wahrhaft Ausbildende und Fördernde ist dasjenige, was vom Dichter übrig bleibt, wenn er in Prose übersetzt wird. Dann bleibt der reine, vollkommene Gehalt, den uns ein blendendes Äussere oft, wenn er fehlt, vorzuspiegeln weiss, und wenn er gegenwärtig ist, verdeckt."

---

### 4. Sinnliche Kraft. Konkretisierung

Gegenüber der allgemeinen Tendenz der Sprache, aus der sinnlichen Anschauung fortwährend neues konkretes Material zu entnehmen und es in einem Abschleifungsprozess zur Abstraktheit zu vergeistigen, stellt sich die poetische Sprache als eine Art Reaktion dar und sucht im Gegenteil die sinnliche Qualität in ihrer vollen Geltung wiederherzustellen. (Vischer, Ästhetik III, 1216; Stöcklein, Bedeutungswandel S. 55 ff.) In der Art der Konkretisierung besteht jedoch ein grosser Unterschied: während auf der einen Seite möglichste Kühnheit der Metaphern angestrebt wird, finden wir bei andern Dichtern, wie bei Goethe, das alte Material wieder in ursprünglichem Glanz hergestellt und mit neuer Kraft ausgestattet, getreu seinem Spruch: „Das Alte, Wahre, fass' es an" 3, 192. Die-

ses Bestreben tritt sehr deutlich im Lichte der Bedeutungslehre hervor, und bei einer ganzen Reihe von Worten besteht der Wandel oder die Prägnanz nur darin, dass der sinnliche Bedeutungskern herausgelöst wird aus der Schale der Abstraktionen, die sich im Laufe der Zeit angesetzt haben und die konkrete Herkunft verdecken. Daraus erklärt sich die Vorliebe Goethes für Worte, die eine bedeutende ethische Tragweite in Form einer einfachen sinnlichen Metapher zur sinnlichen Anschauung bringen, wie vor allem die Gruppe: Beschränkung, Schranke etc.; ferner: heben, steigern, fasslich, trübe, halb, null, platt, dumpf, gemäss u. a. Es mag hier noch auf eine Erscheinung hingewiesen werden, die beim Studium der Goetheschen Metaphern auffällt: sie machen nie den Eindruck der Erstarrung, sind also nicht Metaphern im eigentlichen Sinne, („erstarrte Bilder"), sondern sie scheinen beständig neugeboren zu werden und ihre volle Bildkraft so herrlich auszustrahlen, wie am ersten Tage. Längst vergeistigte Konkreta kehren wieder zu ihrem sinnlichen Ursprung zurück, wie z. B. die Vorstellung der Schranke:

„Bald hatten wir alles Beschränkende der Strassen, Thore, Brücken und Stadtgräben hinter uns gelassen"; Wanderj. 18, 271.

„Man sah sich nach und nach in der aufgethanen ... Gegend um, bis ... die anmutigsten Örtlichkeiten ihren Blick begrenzten und erquickten." 16, 149.

„Man verlange nicht nach einer abenteuerlichen, hohlen Freiheit, sondern nach einer ausbildenden, reichen Begrenzung." 26, 277.

Auf der Reitbahn schaut man „vielleicht einzig in der Welt die zweckmässige Beschränkung der That mit Augen ..." Ann. 230 (vgl. oben S. 30).

Zur Erklärung dieses Vorganges könnte man an die Ausführungen Stöckleins (a. a. O. S. 54 f.) anknüpfen, der das sogenannte Verblassen des Bildes erklärt als „Adaequation“ an die im Bilde veranschaulichte Vorstellung. „Das Bild, welches zuerst noch die Hauptvorstellung ausmachte, tritt zurück; man stellt sich immer mehr unter dem Namen das Objekt selbst vor: die Vorstellung desselben wird Hauptvorstellung. Die erstarrte Metapher stellt das Ende dieses Prozesses dar.“ Den umgekehrten Vorgang würden die abstrakten Worte durchmachen, die bei Goethe wieder konkretisiert werden: die absolute Identität von Bild und Vorstellung wird in die ursprüngliche Zweiheit aufgelöst, und das Bild wird wieder zur Hauptvorstellung. Man könnte auch solche Fälle der Rückverwandlung als Auflösung der konstanten usuellen Verwendung in momentane, occasionelle Verwendungen bezeichnen. Abgesehen von den oben genannten Worten der usuellen Prägnanz wie Schranke, dumpf etc., wird dieses Herausholen der sinnlichen Qualität aus scheinbaren Abstrakten noch durch zahlreiche Einzelfälle illustriert, von denen folgende erwähnt seien:

greifen: „Der Abdruck (von „Rameaus Neffe“) erfolgte, konnte aber eigentlich im deutschen Publikum nicht greifen.“ 31, 147.

häufig: „Da floss häufig die Thräne vom Aug' mir herab.“ Alexis und Dora“ 2, 40.

musterhaft: „Musterhaftes Ereignis“ 18, 170. „In diesem Bestreben ging uns der Vater auf eine musterhafte Weise vor“ DW. 20, 108. „Wenn ein munteres Lebensalter einen Wunsch haben darf, so ist es der ... selbst in dem nicht Musterhaften das allgemeine Musterbild der Menschheit zu erblicken.“ 29, 783. Die Bedeutung ist hier, wie öfters bei

Goethe, nicht abgeblasst = vorzüglich, ideal, sondern = um uns ein Muster zur Nacheiferung zu geben. (Vgl. auch „mustermässig“ in den Lehrjahren 17, 386 „wie sehr ein Reicher ... Ursache habe, etwas Mustermässiges aufzustellen“.)

Punkt: Die Lehre vom Aperçu (s. o. S. 130; 132; 165) kehrt bei Goethe unter mancherlei Einkleidungen wieder, von denen wohl das Bild des Punktes am beliebtesten ist. Es ist gewissermassen das Protoplasma der neuen Erkenntnis, das sich triebkräftig erweisen wird. Daher der öfters gebrauchte Ausdruck „prägnanter Punkt“ wie z. B. 27, 354: „ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem sich vieles ableiten lässt.“ Ähnlich 33, 255. Noch schöner und anschaulicher sind drei Zusammensetzungen mit -Punkt: Quellpunkt, Lebenspunkt, Weltpunkt. Belege: (Goethe möchte gegenüber der Erbsünde auch eine „Erbtugend, eine angeborene Güte“ im Menschen voraussetzen.) „Diesen Quellpunkt, wenn er, im Menschen kultiviert, zur Thätigkeit ... gelangt, nennen wir Pietät.“ 29, 721. „Auch hierüber (die Art, wie ein Problem anzugreifen sei) wäre ein fruchtbarer Lebenspunkt von Betrachtungen zu entwickeln.“ An Schultz S. 377. „Wo einmal ein Lebenspunkt aufgegangen ist, fügt sich manches Lebendige daran.“ 29, 514. „Wer kann wissen, was sich alles an einen Lebenspunkt anschliesst.“ An Z. IV, 198. „Da Sie in so merkwürdigem Weltpunkte, zu bedeutendster Epoche, ... Teil zu nehmen berufen sind... An N. Borchardt 1. Mai 1828, Str. Br. I, 79.

Gemächlich: (Dieser Saal)
„der schön verziert und Allen uns gemächlich ist.“

Prolog 6. August 1811. 11. 1, 247. (Nach dem DWb. auch bei Voss belegt: „gemächliches Gartenhaus“.)

niederträchtig: „Der Engel Lavater war durch diesen niederträchtigen Drang so gequetscht, dass er auch seine trefflichen Charaktere nur negativ schildern konnte.“ („nach Niedrigem trachtend“ wie F. II, 7460.)

eng: „In Leipzig hatte ich mir ein enges und abgezirkeltes Wesen angewöhnt.“ DW. 21, 176.

ins Enge ziehen: (Eine äusserst beliebte Wendung zur Bezeichnung aller Tendenzen, die Goethe unter dem Begriff „Systole“ vereinigt. Die Anwendung ist sehr vielseitig:)

a) von litterarischer Thätigkeit = kondensieren; klar und knapp vortragen. „Wir berieten uns über den Gedanken, die deutschen Stücke, ... teils unverändert im Druck zu sammeln, teils aber verändert und ins Enge gezogen der neueren Zeit ... näher zu bringen.“ Ann. 196. „Winckelmanns Briefe . . . veranlassten mich, . . . was ich über ihn seit so viel Jahren ... herumgetragen, ins Enge zu bringen.“ Ann. 453. (In den Annalen, die selbst eine „ins Enge gezogene“ Darstellung sind, begegnet die Verbindung besonders häufig.) „Er schrieb ... ein Gedicht von grösserem Umfang, dessen Inhalt jedoch nicht leicht ins Enge zu bringen ist.“ 29, 628. „Mein Freund wusste ... die Hauptfrage (der Philosophie) nicht ins Enge zu bringen.“ DW. 21, 9.

b) von Lebensverhältnissen = einfach, zurückgezogen leben. „Charlotte zog ihren Haushalt ... ins Enge.“ Wahlverw. 15, 118. „Die Familie Wyss, die sich bei Baden ganz ins Enge gezogen.“ W. III, 3, 256.

c) von Charakter und Denkweise = sich beschränken, konzentrieren; besonders gegenüber Weitschweifigkeit der Darstellung = Präcision, Kürze.

Ich war Zeuge, wie Schiller nach und nach sich ins Engere zog (beim Entwurf des Demetrius) Ann. 451.

„Klopstock ... sieht sich immer mehr ins Enge genötigt DW. 21, 53. „Ich fasste mich jedoch bald wieder ins Enge und wusste ... einen Abschluss zu finden“ Ann. 263 (Kollektaneen zur Geschichte der Farbenlehre). „Die Schauspieler mussten sich aus ihrem Naturalisieren in eine gewisse Beschränktheit zurückziehen“ Ann. 204. (Hier liegt gewissermassen die Hälfte des Idioms vor; Beschränktheit = Enge). „In reiferen Jahren, wo man nicht mehr so heftig wie sonst durch Zerstreuungen in die Weite getrieben, durch Leidenschaften in die Enge gezogen wird.“ Ann. 652. (Die Polarität der Diastole und Systole tritt hier deutlich zu Tage, und zwar die letztere im Sinne der negativen Beschränkung = Borniertheit; vgl. „beschränkte Leidenschaft“ An Frau v. Stein I, 187.)

zusammenziehen: (Die sinnliche Anschauung des Wechsels zwischen Ausdehnung und Zusammenziehung, die auch dem vorigen Idiom zu Grunde liegt, tritt ferner bei den Verben: zusammenziehen, zusammennehmen, hervor:) „Von solchen ausschweifenden Unternehmungen ... ward er (Cellini), als er nach Florenz zurückkehrte, gar bald abgerufen. Er zog sich wieder in das rechte Mass zusammen,“ ... Benv. Cellini 30, 444.

„Die Novelle galanti von Verrocchio stehen denen des Abbate Castei ... ziemlich nahe, nur ist Castei künstlerisch mehr zusammengenommen.“ Ann. 799.

In den letzten Idiotismen ist es neben dem Grundwort auch die Präposition, deren konkreten Inhalt Goethe ausnützt, und dies Bestreben erklärt in vielen Fällen die Vorliebe für gewisse Präpositionen oder präpositionelle Zusammensetzungen. So möchte die Substitution der Präposition „auf“ zu erklären sein in einigen Fällen, wo ein matteres Präfix Goethe nicht zu genügen schien, um die beabsichtigte Vorstellung einer Erhebung zu „höheren Regionen“ zur lebendigen Anschauung zu bringen. Dahin gehören die beliebten Wendungen:

aufregen (sehr gern eingesetzt für „anregen“; die generelle Bedeutung „das Empfindungsleben in Bewegung setzen“ wird also übertragen auf das geistige Leben, so dass die eigentliche Gesamtbedeutung wäre: „Geist und Gemüt in Bewegung setzen“. Belege sind z. B. in den Annalen überaus zahlreich:

„ich fand das ... kleine Heft (Diderots Neffe) von der grössten aufregenden Trefflichkeit“ Ann. 436.

„Die Wernerischen Ansichten (über Geologie) ... in einer fremden Sprache wieder zu vernehmen, war aufregend ergetzlich“ Ann. 999 (fernere Belege: Ann. 200, 384, 412, 1143k u. a.).

(Beide Präpositionen sind zu ergänzender Wirkung verbunden in dem Beleg:) „Betrachte man das Abendmahl, wo Leonhard 13 Personen, ... dargestellt hat, einen ruhig ergeben, einen erschreckt, elf durch den Gedanken eines Familienverrats an- und aufgeregt.“ Abendmahl von Leonhard da Vinci, 28. 523. (Das gewöhnliche „anregen“ ist übrigens ebenso häufig.)

auferbauen: (Obwohl das Wort keine eigentliche Neuschöpfung Goethes ist, so begegnet es doch

sonst nur sehr vereinzelt, während Goethe das einfache erbauen gern durch auf- verstärkt). Belege:) „Während dieser auferbaulichen Unterhaltung“ Ann. 778.

„Man fühlte voraus, dass man ... Unterricht und Auferbauung daher zu erwarten habe.“ Ann. 706.

„Er konnte sich nicht enthalten ... sich eine ausserweltliche Welt ... nach seiner Weise aufzuerbauen und darzustellen.“ Rede zum Gedächtnis Wielands. 27. 2, 71.

aufrufen: „Graf Carmagnola ... vom Hirtenleben zum abenteuerlichsten Soldatenstand aufgerufen“ 29, 631 (hier = berufen).

Der Rhapsode hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgiltig ist, was für welche sie aufruft.“ Über epische und dramatische Dichtung. 29, 225.

Eine andere hier einschlagende Verbindung, die sehr beliebt ist, statt der schwächeren abstrakten Wendungen „sich bemerkbar machen“, „sich zeigen“ ist der Idiotismus „sich hervorthun“, „hervortreten“. Stereotyp sind die Phrasen: „ein Verhältnis thut sich hervor“, „eine Wirkung tritt hervor“; z. B.:

„Die seltsamsten Wirkungen thaten sich hervor“ Ann. 85.

„Herder fühlt sich von einiger Entfernung, die die sich nach und nach hervorthut, betroffen.“ Ann. 136 (= Entfremdung, die sich bemerkbar macht).

„Aus diesem allem tritt ... so viel hervor“ Wahlverw. 15, 28 (= hervorgehen).

Unter den gleichen Gesichtspunkt fällt auch die wichtige präpositionelle Verbindung „von — herein“, die durch die Interpretation einer auf die Entstehung des Faust bezüglichen Briefstelle eine gewisse Berühmtheit erlangt hat (vgl. Aug. Fresenius über „von vorn herein“ G.-J. 15, 251). Daselbst ist ausserdem noch die Wendung „von hinten hervor“ herangezogen worden, um die räumliche Funktion zu zeigen; aber der ganze Gebrauch lässt sich auf eine noch breitere Basis stellen, im Zusammenhang mit der erwähnten Neigung Goethes, einfache Präpositionen durch die zugehörigen Richtungsadverbien zu verstärken. Auch hier liegt natürlich das Streben nach Sinnlichkeit des Ausdrucks zu Grunde. Die Verbindung „von vornherein“ stellt sich somit dar als eine einzelne Anwendung dieses Prinzips, neben der noch viele andere zu verzeichnen sind. Sehr häufig ist z. B. „von oben herein“:

„Loder demonstrierte das menschliche Gehirn ... in Schichten von oben herein“. Ann. 138.

„Gesinnungen von Demut und Gleichstellung, die sich in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts von oben herein ... gezeigt haben.“ DW. 20, 71.

„Hier bin ich nun in Roveredo, wo die Sprache sich abschneidet; oben herein schwankt es noch immer vom Deutschen zum Italienischen.“ 24, 22. „Von oben herein sieht man alles falsch ...“ An Knebel I, 13 (1779); „Jetzt, da die grosse Überschwemmung über uns weggegangen ist, so wäre nichts wünschenswerter, als dass von oben herein alles beisammen wäre . . .“ Ebend. I, 277 (mit Bezug auf das Unglück von Jena 1806). In allen diesen Fällen (mit Ausnahme des ersten) sind mit „oben“ die oberen Schichten der Gesellschaft oder die Regierenden gemeint. Gelegentlich steht „herunter“ statt

„herein“: „In allen souveränen Staaten kommt der Gehalt für die Dichtkunst von oben herunter.“ 21, 49. Die umgekehrte Richtung von den niederen Schichten hinauf wird ebenso sinnfällig durch „von unten herauf“: „Man war im Begriff, ihn nach der Residenz zu ziehen, um das von oben herein zu vollenden, was er von unten herauf begonnen hatte.“ 15, 35; „von unten hinauf zu dienen, ist überall nötig“ 18, 55; seine Anschauungen über Politik und die Zeitereignisse nennt Goethe „den Blick von unten hinauf und in der Wasserwage“; an Knebel II, 254. — Auch die gegenseitige Durchdringung von Innen- und Aussenwelt wird ähnlich bezeichnet: „anderwärts liest man von aussen hinein, hier (in Rom) glaubt man von innen hinaus zu lesen“ 24, 142; „Palladio ist ein recht innerlich und von innen heraus grosser Mensch gewesen“ 24, 45; „ihm (W. v. Humboldt) von innen heraus entgegenzugehen, fand ich alle Ursache“ an Zelter VI, 40. Die Verbindung „von innen heraus“ liebt Goethe besonders als einen bequemen Ausdruck der Idee des organischen Wachstums: „Ich bin fleissig und nehme von allen Seiten ein und wachse von innen heraus“ 24, 348; „die Deutschen sind an mir gewahr geworden, dass, wie der Mensch von innen heraus leben, der Künstler von innen heraus wirken müsse ...“ 29, 230. — Vereinzelt steht „von hinten hervorarbeiten“ 24, 195.

Wie in diesen Fällen das Richtungsadverb die Präposition ergänzt, so tritt es im weitesten Umfang auch vor Verben, und verstärkt hier entweder die einfache Präposition (z. B. „ein Buch hinauslesen“ 22, 43 statt auslesen; das Gegenstück ist „anlesen“ An Knebel II, 345), oder es vermittelt weit häufiger eine Art Ellipse, eine Zusammenziehung zweier Begriffe in einen, derart, dass von dem zweiten nur die charakteristische Bewegung ausgedrückt und in Form des Adverbs vor das erste Verb ge-

setzt wird. Wenn es z. B. im Götz von Berl. 6, 73 heisst: „Reit einer hin und fluch und wetter sie zurück!“ so würde der Satz vollständig lauten: ...und wetter, bis sie zurückkommen.“ Diese Eigentümlichkeit ist nicht nur Goethe eigen, findet sich aber bei ihm besonders reich entfaltet, weil ihm offenbar die Lebendigkeit der Anschauung gefiel. (Zahlreiche Beispiele bei Lehmann, Goethes Sprache S. 329; zur psychologischen Erklärung dieser Ellipse vgl. Paul, Prinzipien S. 269).

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass in vielen Fällen keine individuelle Prägnanz oder Neubildungen Goethes vorliegen, sondern das Festhalten oder die Wiederaufnahme eines älteren Sprachgebrauches. Inwiefern dann Absicht oder Zufall walten, ist nicht immer zu entscheiden, wie z. B. wenn wir dem älteren „Vorschritt“ statt „Fortschritt“ häufig begegnen (vgl. Spr. i. Pr. 111; „Vorschritte thun“ Str. Br. II, 437; „Vor- und Rückschritte“ Spr. i. Pr. 892), wo das Präfix „vor-“ unbedingt präziser und logischer ist, schon im Gegensatz zu Rück-; oder wenn ferner „widerwärtig“ bei Goethe fast ebenso häufig noch die ältere Bedeutung „widerstrebend, feindlich“ hat, wie die jüngere „unangenehm“. Über das letztere Wort hat bereits Pniower G.-J. 19, 241 ff. ausführlich gehandelt und daselbst noch einige andere Fälle besprochen, in denen das von Pniower ebenfalls beobachtete Bestreben: „sich an die wurzelhafte Bedeutung der Worte zu halten“ (a. a. O. S. 235) deutlich hervortritt, die aber andererseits einen noch zu Goethes Zeit nicht ausgestorbenen, älteren Sprachgebrauch darstellen. Dahin gehört „endlich“ in der Bedeutung „abschliessend“ [1]), gegensei-

[1]) Es sei hier gestattet, auf Pniowers Erklärung einer Stelle aus den Wanderjahren nochmals einzugehen, die unseres Erachtens nicht zutreffend ist. Der Erzähler des Märchens „Die neue Melusine“ beginnt mit der Ankündigung, dass er eine Geschichte zu erzählen habe, „welche

tig = „feindlich, entgegengesetzt“, wirksam = „wirkend, thätig“, liebevoll = „leidenschaftlich“, Vorgänger = „Vorangehender“, vorläufig = „vorangehend“, entgegnen = „entgegen kommen“.[1]) Die bei-

---

die bisherigen weit übertrifft, und die, wiewohl sie mir schon vor einigen Jahren begegnet ist, mich noch immer in der Erinnerung unruhig macht, ja sogar eine endliche Entwicklung hoffen lässt“ (18, 323). Diesen letzteren Ausdruck „endliche Entwicklung“ fasst Pniower als „Abschluss“, resp. als „die bis zum Ende geführte Entfaltung des Geschehnisses“. Er legt also den Nachdruck auf den Begriff „endlich“ in der älteren Bedeutung = definitiv“, „was sich auf das Ende bezieht“, und lässt den Begriff der „Entwicklung“ ganz zurücktreten. Diese Erklärung scheint an sich gezwungen, weil der natürliche Accent auf „Entwicklung“ ruht, und steht vor allem im Widerspruch mit dem Aufbau des Satzes und der Gedankenfolge. Wenn die Begebenheit „noch immer in der Erinnerung unruhig macht, ja sogar eine endliche Entwicklung hoffen lässt“, so liegt in dem letzten Satz eine Steigerung des Verlaufes ausgesprochen, was mit dem Begriff „Abschluss“ ganz unvereinbar wäre. Vielmehr verlangt der Zusammenhang die Erklärung: „eine Begebenheit, die sich am Ende noch weiter entwickeln wird, die noch nicht abgeschlossen ist“. Endlich ist nicht scharf betont und prägnant = „definitiv“, sondern = „schliesslich, am Ende“ wie öfters bei Goethe z. B. „die endliche Mitteilung“ Z. Br. 4, 235; „beim Abschied und endlicher Entbehrung“ Z. Br. 5, 5. Entwicklung bedeutet hier dasselbe, was Goethe sonst durch „Folge“ ausdrückt. Überdies hätte das „Hoffen“ keinen Sinn in Verbindung mit Abschluss, da das Abenteuer, besonders mit Bezug auf die Schatulle, irgend eine Fortsetzung wünschen liess.

[1]) Wenn Paul Wb., S. 115 in den Versen aus „Des Epimenides Erwachen“, 11. 1, 158

> Und mir erscheint, was mich bisher gemieden,
> Ganz ohne Kampf, der reine Seelenfrieden.
> Und mir entgegnet, was mich sonst entzückte,
> Der Leyer Klang, der Töne süsses Licht...

das „entgegnet“ erklärt als „mir ist zuwider“, so zeigt der ganze Zusammenhang, dass hier ein Versehen vorliegt. Es kann nur heissen, „Und meinem Blick begegnet wieder, was mich auch sonst erfreute“ die Leyer . . . (die von einem der Genien am Thyrsus getragen wird).

den letzten Beispiele stellen übrigens Idiotismen Goethes vor und sind insofern reine Belege seines Strebens nach Konkretisierung. Wie viel in den anderen Fällen der Zufall zu der Wortwahl beigetragen hat, ist, wie gesagt, nicht festzustellen, aber einerseits berechtigt die Thatsache, dass Goethe sich mit Bewusstsein seinem Drang nach „Gegenständlichkeit" hingab und gerade über das Metaphorische gern theoretisierte, zu der Annahme einer wohlüberlegten Wahl des Ausdrucks, und andererseits würde er in Fällen, wo sich ein Bedeutungswandel gewissermassen unter seinen Augen vollzog, nicht ohne besonderen Grund an gewissen sinnfälligen Wendungen festgehalten haben. So sind z. B. „gegenseitig" und „widerwärtig" bis in die letzten Jahre noch in den älteren Bedeutungen belegt.

---

### 5. Typische Anschauungsweise

Viele Versuche sind gemacht worden, um Goethes Leben und Schaffen in Epochen zu gliedern; prüft man aber diese Versuche an dem Objekt selbst, an Goethe, und nicht an litterarhistorischen Methoden, so dürften sich in allen Fällen Widersprüche ergeben, so zutreffend manche Einzelcharakteristik sein mag. Bei der prinzipiellen Wichtigkeit der Frage sei es gestattet, über die Anwendbarkeit der herkömmlichen Schablone auf Goethes Wirken hier einiges einzuschalten.

Alles Gewordene, nachdem es seinen Kreis des Daseins vollendet hat, zeigt in den verschiedenen Epochen seines Lebens hervorstechende Merkmale, die sich verwerten lassen, um den Gesamtcharakter der jeweiligen Epoche mit einem Schlagworte zu bezeichnen. Diese Möglichkeit ist am ersten vorhanden, wenn sich die Trieb-

kraft gleichmässig äussert, so dass sie sich gewissermassen nach Jahresringen verfolgen lässt, wenn sich ferner die einzelnen Faktoren leicht isolieren lassen, und wenn der ganze Verlauf der Entwicklung auf das Walten einfacher Gesetze mit Sicherheit zurückzuführen ist. Dagegen wird die Möglichkeit einer klaren Gliederung sehr erschwert, wenn das Werden und Wachsen sich eher stossweise vollzieht, wenn ferner der Organismus eine grosse Mannigfaltigkeit von Triebkräften und sehr komplexe Lebensbedingungen aufweist, und wenn er endlich sich in so grossem Massstabe auslebt, dass er seinen Kreislauf wiederholt, sich epigenetisch verjüngt und zugleich steigert, — kurz, wenn der Lebensprozess in seiner Intensität und in seinem Reichtum an einwirkenden Faktoren ein abnormer ist. Ein immer erneutes Studium der Individualität Goethes muss zu der Überzeugung führen, dass hier ein solch komplexes Naturgebilde vorliegt. Man hat hierbei an die einzig stehende Art der Selbstverjüngung zu denken, die sich bei Goethe beobachten lässt, wie vor allem in der Hegire von 1814, sowie an die ungeheuere Mannigfaltigkeit der Interessen, die alle aus einer lebendigen Urkraft, aus einem Erlebten entspringen, endlich aber an die innere Einheit, die sich durch dieses Gebilde von Anfang bis zu Ende hindurchschlingt, so dass sich in seinem Auge die ganze Natur, das Kleinste wie das Grösste, das Gute wie das Böse, mit gleicher Reinheit und Treue spiegelte, und dass es alle Strahlen, die es empfing, ungebrochen zurückwarf.

Es bedarf aber zu weiterem Zeugnisse nur eines Hinweises auf Goethes eigene Worte, mit denen er seine Individualität kennzeichnet, bei Gelegenheit eines Vergleiches mit derjenigen Schillers. Man hatte ihn ersucht, das Prinzip der chronologischen Anordnung, das bei Schiller, als einer verhältnismässig einfacheren Persönlichkeit,

erfolgreich durchgeführt war, auch auf sein eigenes Schaffen anzuwenden, und die neue Ausgabe seiner Werke (1815—19) demgemäss zu ordnen. Er erwiderte darauf: „Bei einem sehr weiten Gesichtskreise hatte Schiller seinen Arbeitskreis nicht übermässig ausgedehnt. Die Epochen seiner Bildung sind entschieden und deutlich; die Werke, die er zu Stande gebracht, wurden in einem kurzen Zeitraume vollendet ... Die Goetheschen Arbeiten hingegen sind Erzeugnisse eines Talents, das sich nicht stufenweise entwickelt und auch nicht umherschwärmt, sondern gleichzeitig aus einem gewissen Mittelpunkte sich nach allen Seiten hin versucht und in der Nähe sowohl als in der Ferne zu wirken strebt, manchen eingeschlagenen Weg für immer verlässt, auf anderen lange beharrt.“ (29, 320.) Die gleiche Vorstellung liegt einem Ausspruche zu Grunde, mit dem er die scheinbar zersplitterte Thätigkeit seines wissenschaftlichen Gegners und persönlichen Freundes, des Bergrats A. G. Werner, rechtfertigt: „Niemand hat das Recht, einem geistreichen Manne vorzuschreiben, womit er sich beschäftigen soll. Der Geist schiesst aus dem Centrum seine Radien nach der Peripherie; stösst er dort an, so lässt er's auf sich beruhen und treibt wieder neue Versuchslinien aus der Mitte, auf dass er, wenn ihm nicht gegeben ist, seinen Kreis zu überschreiten, er ihn doch möglichst erkennen und ausfüllen möge“ (Ann. 670).

Die Gesetze des Wachstums bestimmen auch den Gang der Analyse, und demgemäss lässt sich der Kreis von Goethes Schaffen nicht anders abteilen, als in Segmenten, die alle aus dem Centrum hervorwachsen. Gewiss entspringen alle die besonderen Triebe aus ebenso vielen besonderen Energieen des Centrums und zeigen besondere Wirkungen und Färbungen, unter denen sich, je nachdem, eine individualisierende, eine idealisierende, eine typische

oder symbolisierende Tendenz unterscheiden lässt. Aber man wird bei Goethe nur zum Nachteil des wirklichen Verständnisses diese Tendenzen chronologisch anordnen, ein System von Perioden konstruieren und Untersuchungen seines Charakters, seines Schaffens oder seines Stiles darauf begründen.

Die bisherigen Ausführungen finden ihre beste Illustration in der verschiedenen Art und Weise, wie der Begriff des Typischen zur Periodisierung verwendet worden ist. Die Lösung der Frage ergiebt sich von selbst, wenn unter dem obigen Gesichtspunkt die typische Tendenz nicht als eine chronologische Schicht gefasst wird, sondern als eins der wichtigsten Elemente in Goethes Anschauungsweise überhaupt, die ihn zu allen Zeiten seines Lebens befähigte, das Typische, d. h. das Bleibende der Gattung im Wechsel der Individuen klar zu erkennen und künstlerisch zu gestalten. Von niemandem ist diese Grundeigenschaft seines Wesens so überzeugend und glänzend aufgezeigt worden wie von Victor Hehn in den beiden Kapiteln seiner „Gedanken über Goethe“, die betitelt sind „Naturformen des Menschenlebens“ und „Stände“; insbesondere die erstere Betrachtung ist von grundlegender Bedeutung für die Erkenntnis der Individualität Goethes. Es ist in der That die doppelte Fähigkeit, alle Äusserungen des menschlichen Lebens als natürliche Lebensprozesse zu erkennen und die Besonderheiten als die vorübergehenden Wandlungsprozesse des Allgemeinen zu begreifen, die Goethe zu der Höhe des hervorragendsten Dichters der organischen und typischen Erscheinungsformen der Menschheit erhebt. Dass dieses Vermögen auf der Höhe seines Wirkens, in den neunziger Jahren, am stärksten war, und dass seine Schöpfungen aus dieser Zeit gewissermassen selbst als Typen seiner ganzen Dichtungsweise dienen können, ist selbstverständ-

lich; Hehn verweilt daher mit Recht ausführlicher bei „Hermann und Dorothea", das man vielleicht den reinsten Typus seines typischen Schaffens nennen könnte. Aber er betont andererseits und erläutert mehrfach durch Beispiele, dass die typische Anschauung seinem gesamten Schaffen zu Grunde liegt, und dass bei einem Überblick über seine ganze dichterische Laufbahn sich überall „unter der grossen Mannigfaltigkeit der Stoffe und Richtungen einzelne Gestalten und Umrisse finden, in denen dieselbe Betrachtungsweise, der Mensch als in der Allgemeinheit der Gattung begriffen, sein Leben als Naturform erscheint" (S. 203).

Es steht zu erwarten, dass sich die typische Grundrichtung von Goethes Wesen auch in seiner Sprache und seinem individuellen Vokabular spiegelt. Die Thatsache aber, dass sich die Blütezeiten des Typischen in der dichterischen Anschauung einerseits, und im Stil andererseits, keineswegs miteinander decken, beweist wiederum, dass alle äusseren Klassifikationen den wahren Sachverhalt nur verhüllen. Knauth hat bereits darauf hingewiesen (a. a. O. S. 10 u. 29), dass der Altersstil in hervorragender Weise ein typisches Gepräge trägt,[1]) und gewisse sti-

[1]) Die Grenzbestimmung des Altersstiles, der nach Knauth etwa von 1815 ab zu datieren ist, trifft nicht zu für die Prosa. Die Eigentümlichkeiten der Altersprosa — sorgfältiger Periodenbau; Parallelisierung der Satzglieder und bestimmter Vorstellungskreise (gern im Dreischritt, wie z. B.: Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft; oder: Gegner, Gleichdenkende, Nachwelt); Neigung zum Eulogismus und zu abschwächenden Wendungen (z. B. das beständige „möchte"); vor allem die stereotypen Verbindungen und stehenden Beiworte, — alle diese Eigenheiten sind schon im Stil der Selbstbiographie und zum Teil schon in den Wahlverwandtschaften, also seit 1808, voll entwickelt. Der Unterschied gegen später liegt nur in dem stärkeren Hervortreten der stereotypen Elemente und gewisser syntaktischer Eigenheiten, wie der massenhaften Anwendung des Part. Praes.

listische Eigenheiten, wie z. B. die Auslassung des Artikels daraus abgeleitet. Dagegen bleibt in den Schöpfungen der neunziger Jahre das Typische mehr auf das künstlerische Sehen beschränkt, während der sprachliche Ausdruck noch schmiegsam und individuell bleibt. Erst allmählich zeigt sich der Niederschlag des typischen Denkens in der Sprache, die nunmehr, was den Wortschatz anlangt, sich typisch wiederkehrender Wendungen bedient, um endlich in das Erstarrungsstadium des typischen Ausdrucks, das Stereotype überzugehen, oder vielmehr Symptome eines solchen zu zeigen.

Unter die stehenden Wendungen sind einerseits die reinen Epitheta ornantia zu rechnen, die auch für den vorwiegend epischen Charakter von Goethes Dichtung charakteristisch sind; dahin gehören die meisten Adjektiva der indifferenten Sphäre, wie: trefflich, würdig, redlich, geschätzt, schätzbar, wohldenkend, wohlwollend, wohlgebildet, artig, heiter, löblich u. a. Bereits im Hauptteil ist in der Bedeutungsschattierung auf den Unterschied zwischen prägnanter (individueller)) und farbloser (stereotyper) Verwendung aufmerksam gemacht worden; die letztere tritt deutlich hervor in Verbindungen wie: redliches Wollen, redliches Bemühen, schätzbare Bemühungen, ein wohlgebildeter Jüngling, ein artiges Frauenzimmer, eine artige Stadt (artig gelegen), löbliches Streben, ein wohldenkender Mann, u. s. w.; am farblosesten sind: heiter,

---

Vortrefflich ist übrigens von Knauth die Erscheinung, dass die Höhepunkte des Typischen im Stil und in der dichterischen Anschauung sich nicht decken, begründet durch den Hinweis auf die Thatsache, dass die Empfindungen des alternden Dichters nicht mehr so elastisch waren, wie früher, und sich eher einer gegebenen, stereotypen Schablone anpassten, und dass ferner die Aufmerksamkeit und Energie sich mehr auf das Ausfeilen der Form richten konnte, seitdem die Erwerbung neuer Stoffe abgeschlossen war, und die bisher fliessenden Gedankenmassen ins Stocken gerieten.

trefflich, würdig, löblich, artig. Andererseits sind eine Reihe stereotyper Verbindungen zu verzeichnen, die nicht so häufig und farblos sind, aber typische Vorstellungskreise wiedergeben. Solcher Art sind (vgl. die genauen Citate im Haupttext):

ein Höheres bezwecken,
im höheren Sinne,
unberechenbar in seinen Folgen,
die Wirkung ist nicht zu berechnen,
Epoche machen,
ein prägnanter Punkt,
eine Wirkung tritt hervor,
ein Verhältnis thut sich hervor,
in die Ferne wirken,
eine heitere Wirkung in die Ferne,
reine Folge,
eine Folge haben,
ein Verhältnis, in der Folge fruchtbar,
Teilnahme und Förderung,
fördernde Teilnahme,
meine Wohlwollenden,
eine treue Auffassung,
redliches Streben,
ein reiner Begriff,
ein reines Verhältnis,
ein behaglicher Zustand,
eine gesteigerte Wirkung,
derb und tüchtig,
Wollen und Vollbringen,[1])

---

[1]) Diese stereotype Verbindung, die sich im Hauptteil nicht gut einreihen liess, ist eine der beliebtesten. Es sei auf folgende Belegstellen verwiesen: Ann. 111; 29, 578; 28, 733; W. IV, 16, 389; Z. Br. 4, 288 u. s. w.; „Wollen und Halbvollbringen“ W. IV, 23, 311.

höhere Regionen,
Neigung und Leidenschaft,
unbedingtes Streben,
falsche Richtung,
die platte Menge,
trübe Leidenschaft,
grillenhaft und wunderlich,
abstruses Denken,
dünkelhaftes Bestreben.

Es liegt auf der Hand, dass alle diese Idiotismen dasselbe sind, was man wohl als Lieblingswendungen eines Schriftstellers zu bezeichnen pflegt. Jeder Schriftsteller, ja, jeder Mensch hat solche Lieblingsworte, aber die Intensität und der Umfang derselben sind sehr verschieden. Die Höhe der Kultur ist hier nicht allein massgebend, sondern es kommt vor allem jenes bei Goethe im höchsten Masse entwickelte Vermögen der typischen Anschauung in Betracht, das oft unabhängig von der spezifisch dichterischen Begabung sich entwickelt. So erklärt sich einerseits, dass die grössten Dichter in dieser Hinsicht oft kleineren Grössen nachstehen, und dass anderseits bei Goethe infolge des günstigen Zusammentreffens aller Faktoren eine so ausserordentliche Entfaltung der sprachlichen Prägnanz zu beobachten ist.

Zu unterscheiden von den individuellen Lieblingswendungen, die auf bestimmte typische Vorstellungskreise zurückgehen, sind generelle Lieblingsworte, d. h. sogenannte Modeworte. Ihre Individualität erstreckt sich auf eine engere Begrenzung nach Ort und Zeit, und sie sind deshalb mehr von kulturgeschichtlicher als individuellpsychologischer Bedeutung. Goethe hat sich besonders in späterer Zeit von solchen Modeworten ganz frei gehalten; hauptsächlich ist die erste Weimarer Zeit von dieser Erscheinung berührt, als viele neue Eindrücke auf

ihn einstürmten, und darunter auch ein ganz neuer Dialekt, der eine gewisse sprachliche Verwirrung für die erste Zeit zur Folge haben konnte. Vor allem aber ist zu erwägen, dass Goethe sich in Weimar in einem sehr geschlossenen Kreise bewegte, innerhalb dessen sich Modewörter am leichtesten zu entwickeln pflegen.

Von solchen sind drei durch ihre Häufigkeit im Briefwechsel mit Frau v. Stein auffällig: „Misel", Grasaffe", „Pick". Am zahlreichsten sind die Belege für „Misel" in der Bedeutung „hübsches Mädchen" (= Mäuschen) nebst den Ableitungen „miseln" (hübsch thun) und „Miselei" (etwa = flirtation). Das Vorkommen des Wortes scheint auf die Jahre 1776—80 beschränkt zu sein (im Briefw. mit Frau v. Stein begegnet es etwa zwanzigmal, z. B. I, 22; 79; 84; 90; 94; 95 ètc.). Ausserdem kommt in der Italien. Reise einigemal „Mäuschen" im gleichen Sinne vor (24, 78; 370).[1]) — Das Wort „Grasaffe" als scherzhafte Bezeichnung für junge Mädchen und Kinder begegnet zwar ebenfalls in der ersten Weimarer Zeit am häufigsten (an Frau v. Stein I, 32; 34; 46; 51; 74; 80; 229), dürfte jedoch aus Frankfurt mitgebracht sein, da es bereits in einer der dort (nach Pniower G.-J. 13, 181 ff.) entstandenen Faustscenen vorkommt (F.. I, 3521) und auch von Goethes Mutter ge-

[1]) Hier wäre passend der scherzhafte Tropus „Äugelchen" anzuschliessen, der später in Goethes Hause geläufig wurde (etwa seit 1800). Er ist allerdings umfassender als „Misel", da er auf anziehende Personen beider Geschlechter bezogen wird. In den Briefen Goethes an Christiane aus den böhmischen Bädern ist wiederholt von „hübschen Äugelchen" die Rede, in deren Gesellschaft Goethe weilt (W. IV, 20, 81; 20, 125; 20, 182; 21, 337; 21, 376), oder umgekehrt von anderen, vor denen er die zurückgebliebene Christiane warnt (W. IV, 16, 253; 21, 367). Aus Carlsbad schreibt Goethe einmal: „Was wirst du aber sagen, wenn ich dir erzähle, dass Riemer ein recht hübsches Äugelchen gefunden hat, und noch dazu eins mit Kutsch und Pferden, das ihn mit spazieren nimmt." W. IV, 20, 102 (1808).

braucht wird (Frau Rat von Rob. Keil S. 347). Ebenso ist „Pick“ (aus französ. pique = „Groll“) schon in Briefen aus Frankfurt belegt (DjG.. 3, 115), wird aber erst in Weimar eine kurze Zeit zum Modewort (An Frau v. Stein I, 60, 98, 116, 172 u. ö.). Endlich wäre auch „dumpf“ in seiner positiven Färbung in diesem Zusammenhange aufzuführen (s. oben S. 161).

Aus späterer Zeit ist zunächst „sekkiren“ (aus ital. „seccare“ = langweilen) zu erwähnen. Obwohl es schon vereinzelt vor der Italien. Reise vorkommt (z. B. an Frau v. Stein II, 182), wird es erst seit dem Aufenthalt daselbst zum Modewort und hält sich etwa zwei Jahrzehnte (noch im Tagebuch 1807, W. III, 3, 250; andere Belege: W. IV, 8, 294; 315; 326; 24, 471). Auch „Sekkatur“ (von seccatura „langweiliges Geschwätz“) kommt öfters vor: 24, 418; 471; W. IV, 8, 294. Noch später datiert der merkwürdige Ausdruck „Schwänchen“ zur Bezeichnung einer kleinen Postsendung verschiedenen Inhalts. Loeper sieht darin einen Weimarer Provencialismus und citiert eine Definition Böttigers aus dem Jahre 1797 (Note zum Divangedicht „Schenke“ 4, 183, wo mit Schwan — Schwänchen ein Wortspiel getrieben wird). Goethe lernte den Ausdruck wohl erst später kennen, denn er scheint vor 1805 nicht belegt zu sein, während er von da ab ständig beibehalten wird. Einige Belegstellen: An Boiss. II, 80, 93, 94, 274; An Schultz S. 229; W. IV, 19, 362; 21, 331.

Das beliebteste aller Modeworte des 18. Jahrhunderts „galant“ vermied Goethe wohl geflissentlich. Nur in einzelnen Fällen liegt ein Nachklang jenes Missbrauchs vor, über den sich Gottsched so ereiferte (vgl. im DWb. IV, 1. 1. 1157), wie in den Wendungen: „galanter Vortrag“ Ann. 988 (über eine botanische Abhandlung); „galant aufgestellte Sammlung“ (von Gesteinen) 24, 280.

Auf die typische Grundtendenz in Goethes Schaffen geht noch eine andere wichtige Erscheinung zurück, die hier nicht übergangen werden darf, insofern als sie sich im individuellen Wortschatz spiegelt: die Typik der Metaphern. Den Lieblingsworten treten Lieblingsbilder zur Seite. Dass der metaphorische Trieb in Goethe zu allen Zeiten in abnormer Stärke entfaltet gewesen ist, gehört zu den bekanntesten Thatsachen und bedarf hier keiner Beweisführung. (Vgl. H. Henkel, Das Goethesche Gleichnis (Halle 1886) und V. Hehn, Gedanken über Goethe, S. 315 ff.) Auch hier ist es wichtig, vor allem die einheitliche Bethätigung dieses Triebes im Denken und Dichten, in Poesie und Prosa, zu beachten, als Äeusserungen einer in sich selbst ruhenden Kraft, die ohne Anstrengung eine gleichmässige Wärme nach allen Seiten ausstrahlt. Immer wieder wird von allen, die mit Goethe in persönliche Berührung kamen, die gänzlich ungekünstelte Art seiner Unterhaltung bewundert, in der die Funken einer stetig rotierenden inneren Energie hervorstieben, kein Feuerwerk des Witzes, sondern das gleichmässige Sprühen einer verborgenen Quelle lebendiger Kraft. Zweierlei erklärt sich aus dem nie rastenden Verknüpfen von Vorstellung und Bild, und dem innigen Verwachsen beider zu einer organischen Einheit: einesteils die Einfachheit und Urwüchsigkeit der Gleichnisse, die nie zersetzen und durch glänzende Scheinpointen geistreich verwirren, sondern unter dem Siegel der Einfachheit wahrhaft fördern und einen innigen Bund des Gedachten und Geschauten knüpfen. Andernteils die Wiederkehr gewisser Lieblingsgleichnisse, in denen der Dichter einfache und natürliche Symbole ewig sich erneuender Thätigkeiten und Erscheinungen erblickte: sichere Stützen, an die der minder triebkräftige und langsamer producierende Geist des Greises gern das Gewebe seiner Gedanken anknüpft.

Es sei nur erinnert an die beiden häufigsten Gleichniscyklen, die sich um die Kernbegriffe der Webetechnik und des tierischen Häutungsprozesses bilden und in allen denkbaren Variationen genutzt werden. Welche passendern Metaphern hätte auch ein Dichter finden können, dessen Gedankenwelt sich aufbaut auf den Grundvorstellungen der nie rastenden, stetigen und gesetzmässigen Thätigkeit (wobei allerdings die Nebenvorstellung des Mechanischen der Weberei durchaus ausgeschlossen bleibt) und anderseits einer wahrhaften „Entwickelung", eines stufenweisen Hindurchgehens durch bestimmte Phasen zu immer höherer Vollendung des Typus, eines ewigen „Stirb und Werde". So gewinnen die Ausdrücke „Raupen-, Puppen-, Chrysalidenzustand", die „abgestreifte Schlangenhaut", sowie andererseits die beliebtesten aller Gleichniswendungen „Zettel und Einschlag", für die er noch im letzten Briefe an W. v. Humboldt seine Vorliebe bekennt, das „Weifen", „den Rocken" oder „Wocken abspinnen" und andere Fachtermini der Webetechnik, eine individuelle Prägnanz. Man darf mit dem Gefallen Goethes an diesem Gleichnis auch wohl sein Interesse für das Handwerk selbst in Zusammenhang bringen, über das er sich von H. Meyer 1797 in der Schweiz eine genaue Beschreibung anfertigen liess, um auf Grund dieser Aufzeichnungen in den Wanderjahren die bekannte Darstellung, die übrigens folkloristischen Wert besitzt, einzuschalten. (Suphan, G.-J. 13, 149, über die Quelle dieser Episode; ferner R. Meyers Goethe-Biogr. S. 601.)

Auf andere Gleichniskreise einzugehen ist hier nicht der Ort, da es nur auf den Niederschlag im Wortgebrauch ankommt, nicht auf die Vorstellungen selbst. Dagegen sind hier einige seltnere typische Metaphern zu berühren, die besonders auffallende Ausdrücke gezeitigt haben. Dahin gehören die bereits von R. Meyer erklärten Idiotismen:

„flügelmännisch“ (a. a. O. S. 38); die „papierne Scheidewand“ (S. 39; schon im Briefe an Bürger vom 12. Febr. 1774; DjG. 3, 8); „die Tonne wälzen“ (S. 37; auch von M. Bernays besprochen: Goethes Briefe an F. A. Wolf S. 116, sowie von Loeper, Goethes Gedichte, 2. Aufl., II, 476). Die letztere Metapher ist einer von den Ausdrücken, die sich um die typische Vorstellung des ewigen Einerlei des Lebens und der „Plackerei des Erdtreibens“ (F. II, 8313) gruppieren (vgl. im Hauptteil unter „Wesen“, „Zustand“ u. s. w.). Teilweise berührt sich damit auch eine Metapher, die fast ausschliesslich auf die Frankfurter Zeit beschränkt ist: der Vergleich der bunten Bilderreihe der Vanity Fair mit einem „Raritätenkasten“, der ihm in jener Zeit, wo er selbst die Thorheiten und Laster der Welt in „moralisch-politischen Puppenspielen“ verspottete, besonders nahe liegen musste. (Über weitere Bezüge zur Geniezeit vgl. u. S. 295):

„Jeder hat doch seine Reihe in der Welt wie im Schöneraritätenkasten.“ An Engelbach 10. Sept. 1770. DjG. 1, 242.[1])

„Shakespeares Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unseren

---

[1]) Die Fortsetzung der Stelle lautet: „Ist der Kaiser mit der Armee vorüber gezogen, schau sie, guck sie, da kommt sich die Pabst mit seiner Klärisei.“ Vergleicht man diese Briefstelle mit den Versen:

„Ach, schau Sie, guck Sie, komm herbei,
Der Pabst und Kaiser und Klerisei!“

aus dem Prolog des „Neueröffn. moral.-pol. Puppenspiels“, so lässt sich aus der Übereinstimmung wohl mit Sicherheit auf eine gemeinsame Quelle schliessen, da das Puppenspiel selbst erst Anfang 1773 entstanden, und somit gegenseitiger Bezug der beiden Belege ausgeschlossen ist. Der radebrechende Ton weist auf den Elsass, wo Goethe zur Zeit, als er den Brief schrieb, ein Marionettenspiel mit einem radebrechenden Marktschreier gesehen haben mag.

Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt.“ Zum Shakespearetag 29, 103 (1771).

„Aufs neue Jahr haben sich die Aussichten für mich recht raritätenkastenmässig aufgeputzt.“ An Helene Jacobi 31. Dez. 1773. DjG. 1, 403.

„Ich stehe wie vor einem Raritätenkasten und sehe die Männchen und Gäulchen vor mir herumrücken ... Ich spiele mit, vielmehr, ich werdé gespielt wie eine Marionette ...“ Werther 14, 71. Tausend Menschen ist die Welt ein Raritätenkasten, die Bilder gaukeln vorüber und verschwinden. ... Dritte Wallfahrt nach Erwins Grabe 1775 28, 356.

Zum letzten Male scheint es in einem Briefe an Merck zu begegnen vom 5. August 1778:

„Wir waren wenige Tage da (in Berlin) und ich guckte nur drein wie das Kind in Schön-Raritätenkasten.“ W. IV, 3, 239.

In späterer Zeit dient auch das Wort „Schnurre“ einem ähnlichen Zwecke; es ist dem Gleichniskreise des Webens entnommen und symbolisiert die gleichmässig abrollende Thätigkeit des Tages und die Monotonie stereotyp wiederkehrender Gedanken: „Wenn der Faden nur einmal wieder ganz angedrillt ist, soll die Spule schon rasch wieder fortschnurren ...“ An Reinhard S. 20; „Schnurre des Tages“ Ann. 833; „die akademische Schnurre“ An Voigt S. 264 (bestimmter Cyklus von Vorlesungen); „Todfeindschaft kann daraus entstehen, wenn man ... sich gegen mich berühmt, dass man mich auf meine Schnurre gebracht habe“ Gespr. 2, 298 (Lieblingsthema, Fachsimpelei); „so schnurrt auch wieder durch das Ganze (Herders Briefe über Humanität) die alte halbwahre Philisterleier, „dass die Künste das Sittengesetz anerkennen, und sich ihm unterordnen sollen.“ An H. Meyer W. IV, 11, 101.

Das französ. „ricochet“ wird einigemal verwendet, um die Vorstellung des wiederholten Aufschlagens und Abprallens durch ein naheliegendes Gleichnis zu versinnlichen: „Testamente ... scheinen gewöhnlich nur Ricochette des Lebens zu sein“ An Voigt S. 311; „ein Epilog (zu Essex), ... der ricochetweise einen grossen Raum durchläuft“ An Knebel II, 101; ein anderes Mal spielt die beliebte Vorstellung der Epigenesis hinein, indem mit dem Abprall zugleich ein neuer Aufschwung und eine Verstärkung der inneren Energie gewonnen wird: „unsere Natur ricochèttiert gleichsam alle Jahre einmal an solchem Orte (Badeort), und reicht der Sprung auch nicht ganz aus, so ist doch wenigstens etwas gewonnen.“ An Reinhard S. 232.

Sehr charakteristisch ist der öfters wiederkehrende Tropus „Wartestein“ für die Anschauung Goethes, dass die Welt der Erscheinungen und Ideen nie und nirgends zu Ende sei, sondern als ewig Werdendes fort- und fortexistiere. Die Worte des Mephisto: „Vorbei! ein dummes Wort. Warum vorbei?“ F. II, 11594, obwohl sie in anderem Zusammenhange stehen, entsprechen Goethes eigener Abneigung gegen die Begriffe des Aufhörens und des Todes. „Das Leben hört nicht auf zu enjambieren...“ An Knebel II, 246. Er liebte es daher auch, bei seinen Werken gelegentlich „Verzahnungen“ stehen zu lassen, wie besonders am Wilh. Meister: „es müssen Verzahnungen stehen bleiben, die, so gut wie der Plan selbst, auf eine weitere Fortsetzung deuten...“ An Schiller 12. Juli 1796. Die Wanderjahre sind vollends ein Werk, das nach Inhalt und Form ins Unendliche ragt. Auch in der wissenschaftlichen Arbeit gab es für Goethe kein Fertigsein, sondern nur ein Weiterbauen, und so nennt er einige Nachträge zur Farbenlehre, die 1822 erschienen, „Wartesteine“ 36, 559; das gleiche Bild begegnet in den Briefen an

Schultz, die diesen fachwissenschaftlichen Interessen parallel gehen: „ich denke, nach allen Seiten aus den Mauern Wartesteine genug hervorragen zu lassen, die für mich oder andere aufs Fernere deuten.“ Briefw. S. 243; ebenso S. 255.

Das italienische „velociferi“, das in den 20er Jahren mit Bezug auf die neuen italienischen Schnellposten geläufig war, wandte Goethe seitdem wiederholt gleicherweise auf die Schnelllebigkeit der neueren Zeit an; Spr. 23, der sich mit dieser Erscheinung beschäftigt, schliesst: „Alles velociferisch“; von dem „velociferischen Jahrhundert“ ist mehreremal die Rede (Boiss. 2, 471; An H. Meyer G.-J. IV, 184). Der preussische Generalpostmeister Nagler, der zuerst jene Posten einführte, wird ein „Velocifercharakter“ genannt (Gespr. 5, 169), was heute um so komischer wirkt, als Nagler der heftigste Gegner der Eisenbahnen war (vgl. Loepers Anm. zu Spr. 23). In einem Briefe an Reinhard (S. 259) wird Kanzler Müller gelobt, „dass er einstimmig mit dem Genius der Zeit velociferisch zu verfahren geeignet ist.“ An Z. schreibt Goethe 1826: „Noch manches andere hatte ich vor, das aber bei dem velociferischen Leben seitwärts zurückblieb.“ Briefw. 4, 225.

In diesen und anderen Fällen kann man die Tropen genau in ihrer Entstehung beobachten; sie erfreuen sich oft nur eines kurzen Daseins, aber eine drei- oder vierfache Wiederholung genügt, um die starke Tendenz zur Typik des Ausdrucks oder den Übergang zum usuellen Stadium des Wandels zu illustrieren. In der Italienischen Reise z. B. sind solche Ansätze auf Schritt und Tritt zu verfolgen: Goethe erzählt gleich zu Anfang (24, 98) einen Traum, den er etwa ein Jahr vorher in Weimar hatte, von einem Kahn voll von Fasanen, mit denen er irgendwo landet, in der freudigen Erwartung, den kostbaren Inhalt seines Kahnes mit den Freunden zu teilen: sogleich wird ihm die-

ser Fasanenkahn zum typischen Bild für die Fahrt nach Italien und die reichen Schätze, die er heimzubringen hofft: ich wünsche mir nichts, „als dass ich mit meinem Fasanenkahn glücklich zu Hause landen ... möge...“ 24, 113; „es ist denn doch, als wenn ich mein Fasanenschiff nirgends als bei Euch ausladen könnte. Möge es nur erst recht stattlich geladen sein!“ 24, 212. — Nachdem Goethe die architektonischen Verrücktheiten des Palastes, den der Prinz Pallagonia bei Palermo hatte aufführen lassen, gesehen hat (24, 230 ff.), wird ihm das Wort „pallagonisch“ sogleich zum Tropus für alle ästhetischen Verzerrungen und „Fratzen“: am nächsten Tage kommen ihm die Spring- und Röhrenbrunnen des Klosters San Martino „beinahe pallagonisch verschnörkelt und verziert“ vor 24, 234; kurz darauf wird auf den „Pallagonischen Unsinn jenes Tages“ Bezug genommen 24, 239, und noch 1804 wird das Gleichnis wieder lebendig in einer Rezension der Dichtung „Athenor“ des Jesuiten v. Klein (29, 447) dieser „gereimten Tollhausproduktion“ (An Schiller 9. Mai 1802). — Zur Charakteristik einer italienischen Volksmenge in ihrem blöden Gaffen und ihrer „Dumpfheit“ bedient sich Goethe mehrmals des Vergleichs mit den Vögeln des Aristophanes, was ihm infolge seiner eigenen Nachbildung dieser Komödie besonders naheliegen konnte. Er beobachtete in Italien überhaupt das Leben und Treiben des Volkes mit ganz anderem Auge wie in Deutschland, weil er in allem und jedem uralte typische Kulturzustände zu erblicken glaubte, durch Jahrhunderte unverfälscht bewahrt. Am stärksten wirkte der Anblick einer solchen Volksmasse auf ihn bei dem Abenteuer in Malcésine, als er beim Abzeichnen des alten Schlossturmes für einen Spion gehalten wurde und sich einem immer mehr anschwellenden Haufen gegenübersah. „Ich glaubte das Chor der Vögel vor mir zu sehen, das ich als Treu-

freund auf dem Ettersburger Theater oft zum Besten gehabt.“ 24, 25. Das Komische dieser Scene und die Art, wie er den Podesta und die Menge abfertigte, kam ihm immer wieder in den Sinn („der gute Humor, womit ich meine Vögel abgefertigt hatte“ 24, 36), besonders als er auf der Rückfahrt von Sicilien das gefährliche Seeabenteuer bestand und abermals eine aufgeregte Volksmenge zu beruhigen hatte: „ich trat vor sie hin und redete ihnen zu mit ungefähr ebensoviel Gemütsruhe als den Vögeln von Malcésine.“ 24, 303. Wie er sich hier als Treufreund dem Chor gegenüberstellte, so erscheint ihm sein Gefährte in Sicilien, der ewig bleistiftspitzende Kniep, als „der wahre Hoffegut“ 24, 239. Auch das deutsche Publikum nennt Goethe einmal in einem Briefe an Karl August die „Aves“ (W. IV, 8, 25).[1])

Die letzte Metapher gehört einer bestimmten Klasse an, die auf litterarischen Anspielungen beruhen und bei Goethe sehr zahlreich nachzuweisen sind. Riemer berichtet, dass Goethe im Gespräch die Gewohnheit hatte, aus allen möglichen Sprachen und litterarischen Zusammenhängen gewisse pointenhaltige Wendungen halb scherzhaft zu citieren, und oft nur die ersten Silben wie ein Stichwort anzuschlagen. (Gespr. 8, 171 ff.). „Junge Schauspielerinnen, die ... neues und reiches Kostüm zu haben wünschten, ... imitierte er parodierend mit der Arie einer Aktrice aus den theatral. Abenteuern: „Atlaskleider muss ich haben mit der schönsten Stickerei...“ (Ebend. S. 379). Auch diese kleinen Züge vervollständigen das Gesamtgemälde und bezeugen, wie ungemein stark und lebendig die Richtung auf das Typische in

---

[1]) Verwandt mit dieser Metapher ist die Anrede „o ihr Athenienser“ an das litterarische Publikum, die z. B. in den Briefen an Zelter wiederholt begegnet (5, 183; 5, 292).

Goethe ausgebildet war. Dieser Gattung gehören auch die im folgenden zu erwähnenden Tropen an, die auf Substitution des Individuellen für das Generelle beruhen und daher genau genommen unter die Figur der Synekdoche fallen. So wird die Figur des Huronen in Voltaires Erzählung „L'ingénu“ zum Typus der ungeheuchelten Natürlichkeit und Naivität: der Naturdichter Hiller ist „eine Art von Hurone“ 29, 404 und in einem Briefe an Voigt stellt Goethe das „huronische Erstaunen“ der „wahren Betrachtung“ gegenüber (Briefe S. 280). Mit Vorliebe hält sich Goethe selbst diese Maske vor: „ich behielt etwas von der Ingenuität des Voltaireschen Huronen noch im späteren Alter, so dass ich zugleich unerträglich und liebenswürdig sein konnte.“ 25, 131; schon in der Frankfurter Zeit wird er „als Hurone Voltaires“ eingeführt, 23, 14. Sehr bezeichnend ist auch die Anwendung des Wortes auf seine naturwüchsigen philosophischen Anschauungen und seine Abneigung gegen Schulen und Systeme: „die Redensweise des guten alten Herrn (Reimarus) ist gerade die, die mich in meiner Jugend aus den philosophischen Schulen vertrieb und zu dem Huronischen Zustande hindrängte, in dem ich mich noch befinde.“ An Reinhard S. 7.

Solche litterarische Einkleidungen benutzt Goethe gern, um eine hervorstechende Eigentümlichkeit seines Wesens zu maskieren. Am bekanntesten ist die Merlin-Maske, als Symbol einer scheinbaren Abgestorbenheit, von der eine magische Wirkung ausgeht (s. oben S. 136);[1]) auch die Figur des Epimenides, des träumenden Sehers, dient ähnlichen Zwecken. Im Briefwechsel mit Frau v. Stein wird „der Weise Mambrès“ aus Voltaires 1774

[1]) In diesen Zusammenhang gehört auch ein Gleichnis, das Goethe einmal im Jahre 1808 von sich braucht: „Manchmal komm ich mir vor wie eine magische Auster, über die seltsame Wellen hinweggehen.“ W. IV, 20, 30.

erschienenem Roman „Le Taureau blanc“ einigemal als Typus des Grüblers vorgeschoben (vgl. Briefw. I, 267; II, 33; II, 100). — Eine andere französische Romanfigur: „Maître-Jacques“ aus Diderots „Jacques le fataliste et son maître“ wird als Typus eines allseitigen Dieners und Factotums benutzt (An Karl August W. IV, 5, 349; 8, 294; 306; 23, 168). — Wenn es sich um die Pflichten des Hausvaters handelt, der den Beutel immer aufthun muss, kommt sich Goethe „als erprobter Micio“ vor (der gutmütige Alte in den Adelphi des Terenz) W. IV, 21, 40; 183. — Eine stehende Figur im spanischen Schauspiel ist der „Grazioso“, der komische Diener und zugleich Vermittler; in letzterer Eigenschaft braucht Goethe die Maske verschiedene Mal, darunter auch mit Bezug auf sich selbst: (Über die „Campagne in Frankreich“) „In einer solchen Tragödie den Grazioso zu spielen, ist immer auch eine Rolle.“ An Zelter 3, 270. In dem Bericht über die Angelegenheit Voss contra Stolberg, wird die Gräfin Agnes Stolberg eingeführt „als Engel, der das Unwesen besänftigt und als Grazioso die Tragödie mildert.“ Ann. 1030 (ebenso Ann. 1030h). In der Rezension über Johanna Schopenhauers „Gabriele“ heisst es: „der wunderliche Vetter spielt den Grazioso in dieser Tragödie.“ 29, 382.

Die Vorstellung der absoluten Gleichheit und Zwillingsschaft kleidet Goethe gern in das Symbol „Menächmen“ nach dem gleichnamigen Lustspiel des Plautus; Nachtreter Newtons und seiner Lehre heissen „Menächmen“ An Knebel II, 65; eigentümlich wirkt das Adjektiv: „der menächmische Robinson“, Gatte der Übersetzerin Serbischer Dichtung Frl. v. Jacob (Talvj), An Knebel II, 387. Andere Belege: DW. 21, 96; 18, 95 (Zwillingsmenächmen); an Carlyle S. 22. — Bedeutsamer ist die Figur des „Heautontimorumenos“ (Selbstquäler) nach dem

gleichnamigen Lustspiel des Terenz (dieses nach Menander); sie dient Goethe als Symbol der pessimistischen Tendenz im Menschen überhaupt und in gewissen litterarischen Strömungen, allgemein auch der elegischen, rückwärtsblickenden Stimmung, die ihm als unfruchtbar und „peinlich“ galt. Aus diesem Grunde warnte er immer wieder vor einer falschen Auffassung des „Erkenne Dich selbst“, vor einem in sich hineinbohrenden Grübeln anstatt des „gesunden Hineinblickens“ 34, 120. Gegen diese „Heautognosie unserer modernen Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen“ richtet sich Spr. 456, sowie die ZX. 3, 277, welche schliesst:

Giebt's denn einen modernen Poeten
Ohne Heautontimorumenie?

In DW. wird der Kriegsrat von Reineck, einer der einflussreichen Frankfurter, wegen seines menschenfeindlichen Wesens als ein „Heautontimorumenos“ charakterisiert (20, 148; 318).

Zu solchen litterarischen Symbolen gehören auch die aus den eigenen Schriften entnommenen: Goethe empfand den typischen Charakter seiner eigenen Dichtung so stark, dass er nicht selten zu den selbstgeschaffenen Symbolen griff und dadurch zugleich bewies, dass diese Gestalten nicht zufällig von aussen anempfunden waren, sondern eigenes Fleisch und Blut, und daher auch nach der künstlerischen Verewigung noch in ihm weiterlebend. Am natürlichsten erscheint dies bei solchen Kardinaltypen wie Faust, Mephisto, Prometheus, Mignon u. s. w., aber auch die kleineren Produktionen sind losgelöste Erlebnisse. Der Zauberlehrling bleibt nach wie vor das Symbol einer unvorsichtigen Heraufbeschwörung von Kräften der Natur oder des Geistes; mit ihm wird der Vater verglichen, in dessen Haus sich eine Hochflut von Gästen und Fremden

ergoss, um das „litterarische Meteor“ anzustaunen (22, 199), ihm wird auch das unvorsichtige Mädchen zur Seite gestellt, das im naiven Bewusstsein ihrer Reize einen Schwarm von Verehrern anlockt, aus dem doch nur einer gewählt werden kann (23, 103). Orpheus „entsetzt sich, jenem Zauberlehrling ähnlich, vor der Menge von Tieren, die er herangezogen,“ 28, 282. In einem Briefe an Zelter heisst es: „Sodann bemerke, dass die von mir angerufene Weltlitteratur auf mich wie auf den Zauberlehrling zum ersäufen zuströmt“ Briefw. V, 44. Den vielen Fragern und Auslegern seiner Gedichte gegenüber kommt sich Goethe gleichfalls wie der Zauberlehrling vor, wie er Zelter klagt, Briefw. 4, 424.

Auch die chemische Gleichnisrede von den „Wahlverwandtschaften“ lebte fort, nachdem sie in dem gleichnamigen Roman als Achse verwendet war. In den Annalen wird erzählt, wie die häuslichen musikalischen Unterhaltungen bei Goethe (die sogen. Hauskapelle) allmählich ins Stocken gerieten, denn „es hatten sich gewisse Wahlverwandtschaften eingefunden, die mir sogleich gefährlich schienen, ohne dass ich ihren Einfluss hätte hindern können.“ Ann. 777. Die Erzählung seiner Bekanntschaft mit der „schönen Mailänderin“ leitet Goethe mit der Bemerkung ein, dass bei heiterem ländlichen Aufenthalt und längerem Zusammensein sich leicht „die entschiedensten Wahlverwandtschaften“ hervorthun. 24, 423. In einem Briefe an Z. zählt Goethe einmal die verschiedenen Bedingungen und „refraktären Ingredienzien“ auf, von denen die Aufführung eines Theaterstückes abhängt. Erst bei öfterer Wiederholung vereinigen sich diese widerstrebenden Faktoren zu einem Ganzen: „da entstehen ... die zartesten Wahlverwandtschaften, welche jene abgesondert scheinenden Glieder auf die gefälligste Weise zu einem Ganzen verbinden.“ Briefw. II, 159. In D. u. W. er-

klärt Goethe seine Geistesgemeinschaft mit Spinoza daraus, „dass eigentlich die innigsten Verbindungen nur aus dem Entgegengesetzten folgen. Die alles ausgleichende Ruhe Spinozas kontrastierte mit meinem alles aufregenden Streben ... Geist und Herz, Verstand und Sinn suchten sich mit notwendiger Wahlverwandtschaft...“ 22, 168. Ganz allgemein wird das Bild einmal auf die verschiedenen Elemente angewendet, aus denen Welt und Leben überhaupt zusammengesetzt sind, und die „im Hin- und Wiederwirken“ das Geschehen bilden. „Wer unterstünde sich, den Wert der Zufälligkeiten, der Anstösse, der Nachklänge zu bestimmen? Wer getraute sich, die Wahlverwandtschaften zu würdigen?“ An Zelter VI, 225.

Das zuletzt behandelte Gleichnis leitet hinüber zu einer anderen Gruppe typischer Metaphern, die auf Naturerscheinungen zurückgehen, in denen der Dichter Symbole der geistigen Welt erblickte. Es seien erwähnt:

Meteor: „Kotzebue bleibt in der Theatergeschichte immer ein höchst bedeutendes Meteor.“ An Knebel II, 222.

„Lenz, als ein vorübergehendes Meteor, zog nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Litteratur hin und verschwand plötzlich, ohne im Leben eine Spur zurückzulassen.“ DW. 22, 147.

„Missfiel es nun dem jungen Autor keineswegs, als ein litterarisches Meteor angestaunt zu werden...“ DW. 22, 139.

„Ich würde auch das glänzende Meteor (Byrons Marino Falieri) auf die Scene bringen.“ An Reinhard S. 285.

„Meteore des litterarischen Himmels“ 34, 84 (Titel des bekannten Aufsatzes, in welchem die Frage der Priorität und des Plagiates als Erscheinungen der litterarischen Welt abgehandelt werden.)

„... nach Abzug dieser meteorisch Reisenden ..." (der Grafen Stolberg nach der improvisierten Schweizerreise 1775) 23, 81.

„Ich hörte nur etwas Meteorisches" (über Paganinis Geigenspiel) ZBr. V, 305. Anderswo wird eine Stelle aus Lucrez „ein leuchtendes Meteor" genannt, An Knebel II, 260.

Spiegelung: (Die eigentümliche Entwicklung dieses individuellen Tropus ist bereits oben S. 199 dargelegt).

Systole-Diastole: Unter diesem Bilde, das der Herzthätigkeit entnommen ist, stellte sich Goethe gern einen Fundamentalbegriff seiner Denkweise vor: den Begriff der Polarität oder des periodischen Wechsels, der zum Teil wohl zurückgeht auf die eigene Erfahrung eines periodischen Stimmungswechsels und eines „prägnanten Punktes", worunter der Augenblick des Umschlags, gewissermassen die Peripetie, zu verstehen ist.[1]) So erscheint ihm das Wesen der Entwicklung als ein beständiges Umspringen, das sich je nach der Substanz in verschiedenen Wirkungen äussert: als Ausdehnung — Zusammenziehung, Wasserbejahung — Wasserverneinung, Denken — Thun, Beschaulichkeit — Handeln, Ausatmen — Einatmen, Zerstreuung — Sammlung, Trennen — Vereinen, Unendlichkeit — Spezifikation u. s. w. Unter Verweis auf Rich. Meyers vortreffliche Darstellung dieses Prinzips (Euphorion I, 33 ff.; G.-J. 14, 186 ff.) seien hier die Belege citiert, in denen die Polarität der Systole und Diastole metaphorisch verwendet wird. Der früheste Beleg scheint in der Farbenlehre zu stehen, und in jener Zeit

[1]) Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch eine Äusserung Goethes gegenüber Jean Paul 1798, wonach Goethe für das Wort „Weltfortschreitung" lieber einsetzen wollte „Umschreitung" (Gespr. 1, 192).

(1808—10) ist das Gleichnis überhaupt beliebt; die historischen Studien mochten der Blick für den typischen Wechsel von Aktion und Reaktion geschärft haben. „So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus und umgekehrt, so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens...“ 35, 99. (Das Gleichnis des Ein- und Ausatmens ist ebenfalls sehr beliebt, vgl. 34, 44; 51; 64; 143; 19, 82; 18, 265; 4, 10 u. ö.). „Aristoteles fasste jene geheimnisvolle Systole und Diastole, aus der sich alle Erscheinungen entwickeln, gleichfalls unter einer empirischen Form auf, ...“ 36, 142. „Nach dieser Systole (Periode der Concinnität“ 1750—70) war Goethe der Erste, der sich wieder diastolisierte im Götz ...“ Gespr. 2, 337. „Systole und Diastole der Weltgeister. Jene giebt die Spezifikation, diese das Unendliche.“ Gespr. 2, 211. „Unsere Kupferstecherei hat ihre Systole in den Almanachen und die Politik diastolisiert in Tages- und Monatsblättern.“ Boiss. II, 217. „Die Systole und Diastole des menschlichen Geistes war mir, wie ein zweites Atemholen, niemals getrennt, immer pulsierend.“ 34, 95. (Bei Lektüre von Wolfs Prolegomena) „Da gewahrt ich denn, dass eine Systole und Diastole immerwährend in mir vorging.“ Ann. 1024. „Die grosse Schwierigkeit bei psychologischen Reflexionen ist, dass man immer das Innere und Äussere parallel oder vielmehr verflochten betrachten muss. Es ist immerfort Systole und Diastole ...“ Spr. 362. Ähnlich wird 33, 133 die Idee als Diastole der Wirklichkeit als Systole gegenübergestellt. In Spr. 719 wird die Funktion der Netzhaut als Systole und Diastole aufgefasst und auf die Platonischen Ausdrücke Synkrisis — Diakrisis hingewiesen (ebenso 35, 276), wie 36, 79 auf die französischen rétrécir und développer; überall bildet der Begriff des Pulsierens die Einheit. Auch Arsis und Thesis, gleicher und ungleicher Takt in der Rhythmik wird unter die-

sem Bild aufgefasst: „Alle organischen Bewegungen manifestieren sich durch Diastolen und Systolen.“ (In der Tabelle zur Tonlehre, ZBr. 4, 221 Beilage). Gelegentlich steht Systole geradezu für Beschränkung: „Unser Theater hat nun seine Systole ... glückt es aber, so wollen wir uns im nächsten Winter schon wieder diastolisierend erweisen.“ An Zelter II, 337.

Kreislauf des Lebens. Unter diesem Schlagwort, das übrigens bei Goethe in dieser Fassung nicht vorkommt, lassen sich eine Reihe von Vorstellungen vereinigen, die alle auf den Grundbegriff der „rotierenden Monade“, der kreis- oder spiralförmigen Vollendung und Wiederholung auf höherer Stufe zurückgehen. Das Bild der Schlange, die sich selbst in den Schwanz beisst, obwohl von Goethe selten gebraucht, ist recht eigentlich das Symbol dieser kettenbildenden, kosmisch ordnenden Tendenz, die überall trachtet, Anfang und Ende zu „verknüpfen“, den „Ring zu schliessen“ und trotz des Einerlei der Wiederholung in dem Aufstieg zum „Höheren“, den „wiederholten Spiegelungen“ Erbauung und Aufschwung zu suchen.[1])

Am ausführlichsten ist die Überzeugung von der kreisförmigen Bahn alles Erdetreibens in einer Stelle der Annalen ausgesprochen, die einige der tiefsten Gedanken Goethes enthält über das Verhältnis zwischen Wissen und Erkennen, über die Unveränderlichkeit der

[1]) Ganz abgesehen ist hier von den unzähligen Fällen, in denen das Bild selbst mehr oder minder verblasst und, dem generellen Process folgend, fast zur abstrakten Vorstellung geworden ist, wie in den Anwendungen auf die Gemeinschaft der Gleichgesinnten gegenüber der Menge (vgl. R. Meyer a. a. O. S. 30), und auf das engere Arbeitsgebiet, den Kreis, mit den Worten des Prometheus, „den meine Wirksamkeit erfüllt“ (s. oben S. 110). Immerhin ist auch in solchen Fällen bemerkenswert, dass Goethe sich mit Worten wie „Schar“ oder „Anzahl“ nicht begnügt, sondern die Vorstellung einer geschlossenen Form und Ordnung auszuprägen sucht.

geistigen Kräfte, bei aller Verschiedenheit des Bildungsstoffes: „Wer dem Gange einer höheren Erkenntnis und Einsicht getreulich folgt, wird zu bemerken haben, dass Erfahrung und Wissen fortschreiten, ... dass jedoch das Denken und die eigentlichste Einsicht keineswegs in gleicher Masse vollkommener wird, ... weil das Wissen unendlich und jedem neugierig Umherstehenden zugänglich, das Überlegen, Denken und Verknüpfen aber innerhalb eines gewissen Kreises der menschlichen Fähigkeiten eingeschlossen ist; dergestalt, dass das Erkennen der vorliegenden Weltgegenstände vom Fixstern bis zum kleinsten lebendigen Lebepunkt immer deutlicher und ausführlicher werden kann, die wahre Einsicht in die Natur dieser Dinge jedoch in sich selbst gehindert ist, und dieses in dem Grade, dass nicht allein die Individuen, sondern ganze Jahrhunderte vom Irrtum zur Wahrheit, von der Wahrheit zum Irrtum sich in einem stetigen Kreise bewegen.“ Ann. 430. Es wäre unrichtig, aus diesen Worten eine pessimistische Grundstimmung herauszulesen; vielmehr spricht sich darin die tiefwurzelnde Überzeugung Goethes von der Unerforschlichkeit der Urphänomene aus, die man staunend zu verehren habe, ohne ihr Wesen je ergründen zu können (Spr. 1019; Gespr. 7, 21). Sie bilden gewissermassen das Centrum des Erfahrungskreises: so unendlich und mannigfaltig dieser auch sein mag, so bewegt er sich doch immer um den gleichen konstanten Mittelpunkt.

Wie viel Gewicht Goethe gerade hinsichtlich des Ganges der Wissenschaften auf diese Anschauung legte, beweist die Thatsache, dass er einige entsprechende Sätze unmittelbar an den Eingang der Geschichte der Farbenlehre stellte: mag man sich den Entwicklungsgang der Menschheit als Kreis oder Spiralbewegung vorstellen, „so kehrt sie doch immer wieder in jene Gegend, wo sie schon

einmal durchgegangen. Auf diesem Wege wiederholen sich alle wahren Ansichten und alle Irrtümer.“ 36, 3. Noch in den letzten „Bekenntnissen“ über seine geologische Laufbahn (1830) kommt Goethe auf dies Alpha und Omega zurück und tröstet sich über seine isolierte Stellung gegenüber den herrschenden Theorien des Vulkanismus damit, dass auch dieser Irrtum in Pater Kirchers Pyrophylacium (1657) schon dagewesen sei und daher auch in seiner jetzigen Form früher oder später der Wahrheit weichen werde. 33, 471. Wie hier, geht auch die ZX., die dem gleichen Gegenstand gewidmet ist (2, 393), von demselben Bilde aus:

Je mehr man kennt, je mehr man weiss,
Erkennt man, Alles dreht im Kreis! ...

Zahlreich sind kürzere Anspielungen auf das „immer kreis- und spiralartig wiederkehrende Erdetreiben (Z. III, 86), die schliesslich in Stunden des Missmuts wohl eine kräftigere Form annehmen oder in typische Bilder übergehen, wie das beliebte von dem Wälzen der Tonne:

So wälz' ich ohne Unterlass,
Wie Sankt Diogenes mein Fass.
Bald ist es Ernst, bald ist es Spass;
Bald ist es Lieb, bald ist es Hass;
Bald ist es dies, bald ist es das;
Es ist ein Nichts und ist ein Was.
So wälz' ich ohne Unterlass,
Wie Sankt Diogenes mein Fass. 2, 257.

Aber auch hier tritt neben die mehr negative Seite der positive Gesichtspunkt, unter dem der Kreis zum Symbol des in sich geschlossenen, harmonischen Zustandes wird. Was Mephisto als ewiges Einerlei, als wiederkäuendes Nichts erscheint, ist dem freudig Strebenden und Geniessenden ewig willkommen als das Bleibende im

Wechsel, das zwar immer wiederkehrt, aber in immer gesteigerter Form, immer näher dem Punkt, wo sich das Naturgeschehen zum Typus des Schönen vollendet. Geht doch Goethes ganzes Denken im Grunde darauf aus, alle Erscheinungen als Typen, d. h. als geschlossene Kreise oder Ringe des Werdens und Wachsens aufzufassen! Erblickt er doch sein Ideal der Schönheit, das „Ewig-Schöne", nur in der Verewigung jenes Augenblicks, in welchem der Typus alle in ihm ruhenden Kräfte zur höchstmöglichen, aber gemässen Wirksamkeit anspannt, in welchem sich die Blume zur Blüte, der Jüngling zum kräftigen Manne, der Gehalt zur formgelösten, sinnlich-sittlichen Einheit entfaltet! Vom kreisenden Kosmos bis zu dem „Ring der Kräfte", in dem sich die Pflanzenmetamorphose vollendet, erscheint ihm alles Geschehen in ewig rotierender Bewegung, zu immer „reinerer Thätigkeit" aufstrebend, kein atomistischer Kreislauf, sondern ein dynamisches Wachsen und Steigern ohne Ende. „Die entelechische Monade muss sich nur in rastloser Thätigkeit erhalten; wird ihr diese zur andern Natur, so kann es ihr in Ewigkeit nicht an Beschäftigung fehlen." „Wirken wir fort, bis wir vom Weltgeist berufen in den Äther zurückkehren! Möge dann der ewig Lebendige uns neue Thätigkeiten ... nicht versagen!" An Zelter IV, 278.

In Italien ging Goethe das Ideal der harmonischen Kräfteentfaltung auf; schon im Dezember 1786 schreibt er an die Herzogin Luise: „Das geringste Produkt der Natur hat den Kreis seiner Vollkommenheit in sich ... ich bin sicher, dass innerhalb eines kleinen Zirkels eine ganze wahre Existenz beschlossen ist." W. IV, 8, 97. Als er die Wandlung seiner künstlerischen Anschauungen vollzogen und die „Epoche geründet" sieht, schreibt er begeistert: „Ich fühle, dass sich die Summe meiner Kräfte zusammenschliesst." 24, 385. Und in dem glänzenden Hym-

nus auf die Steigerung des Menschen über sich selbst hinaus zur Hervorbringung des Kunstwerks wird dieses dem Menschen als sein zweites, höheres, beseeltes Ich gegenübergestellt: „es erhebt ... den Menschen über sich selbst, schliesst seinen Lebens- und Thatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist.“ 28, 203.

---

Metonymisch ist die stereotype Verwendung des Ausdrucks „Dämonen“, im Altersstil. Es ist der feste Glaube an das Gesetz der Notwendigkeit in der moralischen Weltordnung, der „rückwärts gewandte Fatalismus“, wie H. Grimm es treffend nennt (Vorlesungen über Goethe S. 227), der den gegebenen Namen der antiken Gottheit als willkommene Personifizierung benutzt, aber unter wesentlicher Erweiterung im Sinne Spinozas. „Dir kannst Du nicht entfliehen“ ist die strenge Mahnung des Daimon, den Goethe selbst in seinem Kommentar der orphischen Urworte definiert als „die notwendige, bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person...“ 2, 242. So bedient sich Goethe gern bei Gelegenheiten, wo die generelle Formel lauten würde „so Gott will“, der Anrufung an die Dämonen in Wendungen wie: „wenn die Dämonen gestatten“ oder „wie es Götter und Dämonen vergönnen“. Wo immer unvorhergesehene Ereignisse und Hindernisse sich in den Weg stellen, wird das „Unerforschliche“ schweigend anerkannt in Gestalt der Dämonen, die „einige Gesichter geschnitten hatten. Ich that aber nicht dergleichen, und so ging es vorüber.“ (An Boiss. 2, 68.) So bescheidet er sich auch gegenüber A. v. Humboldt „da ich von den Dämonen öfters hin- und wiedergeführt werde, und manches Gute durchzusetzen

mir immer nicht gelingt.“ (16. Mai 1821.) Dennoch mag sich Goethe selten so dem launischen Walten der Dämonen gefügt haben, wie bei jenem denkwürdigen Achsenbruche am 20. Juli 1816, als er sich zum dritten Fluge an den Rhein gerüstet hatte. Er hatte gerade damals den äussersten Punkt der Hegire, der Flucht nach dem Orient, erreicht, und sicher war es das Versenken in den mahometanischen Geist der Gottergebenheit, das ihn zu unerschütterlichem Gehorsam den Dämonen gegenüber bestimmt. Auf alle Bitten Boisserées bleibt er taub, fügt sich der Notwendigkeit und schöpft vielmehr daraus die Hoffnung, dass „das daraus Erfolgende heilsam werden möge, da es ein Geschehenes ist, welches man immer als eine Gottheit verehren muss.“ (Boiss. 2, 126.)

Noch mehrere Jahre später gedenkt er dieses Vorfalles als eines, der gewissermassen „Epoche machte“, indem er seitdem nicht gern weitausschauenden Reiseplänen nachhing: „seitdem die Dämonen auf eine so unartige Weise meinen raschen Flug zu Ihnen unterbrochen, bin ich mehr als je gewohnt, den Tag walten zu lassen.“ (Boiss. 2, 245; 18. Juni 1819.)[1]) — Je älter Goethe wurde, desto mehr sah er das Walten der Dämonen in seinem Lebensgange; er sah es in dem Verhältnis zu Lili (Gespr. 7, 236; 23, 103); in dem Missgeschick Cornelias, bei bevorstehenden Festlichkeiten gewöhnlich von einem Ausschlag betroffen zu werden (Gespr. 8, 67; 23, 59); in der Anknü-

---

[1]) Im Briefwechsel mit Boisserée begegnet die Berufung auf die Dämonen besonders häufig, und es ist bemerkenswert, dass dieser Freund Goethes, wie mehrere andere Wendungen, auch das „Dämonische“ aufnimmt und ganz in Goethes Sinne verwendet. „Die Dämonen haben mich arg gefasst gehabt“, II, 190 (1817); er sieht „ein furchtbar dämonisches Wesen“ in Byrons Gedanken, II, 225 (1818), ganz wie Goethe selbst sich noch 1831 gegenüber Eckermann äussert: „Auch in Byron mag das Dämonische in hohem Grade wirksam gewesen sein“. Gespr. 8, 42.

pfung mit Schiller gerade in dem Zeitpunkte, in dem sie erfolgte (Gespr. 7, 38); in dem Aufenthalt in Dornburg 1828 („gleichsam dämonisch angewiesen" an Soret S. 55): — „Dämonen, weiss ich, wird man schwerlich los." F. II, 11490.

Die tiefsinnige Betrachtung im letzten Buch von DW. über das Dämonische zeigt, dass Goethe darin ein Urphänomen sah, ein Unfassbares, das nicht in seinem Wesen zu ergründen, sondern nur an seinen Wirkungen zu erkennen sei. Es äussert sich aber nicht nur als eine von aussen wirkende Macht, wie in den bisher angeführten Fällen, sondern auch als eine Eigenschaft bestimmter Persönlichkeiten. Bei diesem Aktiv-Dämonischen ist mehr an das im Menschen liegende Schicksal gedacht, an das Individuellste, das sich nicht weiter zerlegen lässt. Es äussert sich vorzugsweise durch eine unerklärliche Anziehungskraft, und wo immer Goethe dieses Phänomen beobachtete, „flüchtete er sich" gern hinter dieses Bild. Als dämonische Naturen werden von ihm bezeichnet: Napoleon, Karl August, Paganini (Gespr. 8, 37), Friedrich d. Gr., Byron (Gespr. 8, 42), Egmont (23, 101). Obwohl er die Eigenschaft des Aktiv-Dämonischen für sich ablehnte (Gespr. 8, 37), sprechen alle Zeugnisse dafür, dass er sie ebenfalls in hohem Masse besass. (Zur Sache vgl. Danzels Spinozismus S. 90.)

Auf die Unzahl von Fällen, in denen wissenschaftliche oder vielmehr Naturanschauungen ein- oder zweimal zu Gleichnissen verwendet werden, kann hier nicht eingegangen werden, da es sich an dieser Stelle nur um typische Vorstellungen und Prägnanzen handelt. Es sei nur noch ein Wort berührt, das vereinzelt auch bei anderen Schriftstellern vorkommt, aber doch wegen seiner Häufigkeit bei Goethe als Idiotismus zu bezeichnen ist: der Ausdruck: „gewältigen" für „bewältigen". Letztere Form kommt

ebenfalls vor, aber er scheint das Präfix „ge-“ vorzuziehen, und man darf in dieser Vorliebe wohl eine Anlehnung an den bergmännischen Terminus sehen, der ihm als solcher sehr geläufig war (vgl. z. B. „Die Wasser waren leicht zu gewältigen“ Bergbau zu Ilmenau 27. 2, 23) und von da übertragen wurde auf die geistige Thätigkeit (Auch Düntzer und Strehlke sprechen diese Ansicht aus; vgl. Pandora 10, 346, Anm. 4):

„... die grenzenlose Bemühung, dieses schrecklichste aller Ereignisse (franz. Revolution) ... dichterisch zu gewältigen“ Ann. 1133k.

„Die Form (von Hackerts Biographie) blieb schwer zu gewältigen“ Ann. 766; u. ö.

Zu dieser Annahme ist man um so mehr berechtigt, als Goethe selbst in dem bekannten Briefe an Riemer über Sprachpurismus u. s. w. (30. Juni 1813), auch auf die Quelle aufmerksam macht, aus der sich Worte ableiten lassen zur wahrhaften „Bereicherung der Sprache“, einem „affirmativen Purismus“: „Man trifft sie häufig an in den eigentümlichen Sprachen der Gewerbe und Handwerke, weil die natürlichen Menschen ... bei lebhaftem sinnlichen Anschauen an einem Gegenstande viel Eigenschaften auf einmal entdecken, und da sie kaum in einem Begriff zusammenzufassen sind, ... so gewinnen sie dem ganzen etwas Bildliches ab, und das Wort wird meistenteils metaphorisch und also auch fruchtbar, so dass man ... gar wohl andere Redeteile davon ableiten kann...“ (W. IV, 23, 376).

---

## 6. Sprachtheoretisches aus Goethes Werken

„Da die Sprache das Organ gewesen, wodurch ich mich während meines Lebens am meisten und liebsten den

Mitlebenden mitteilte, so musste ich darüber, besonders in späteren Zeiten, reflektieren, und hierbei hat mir's niemals an trefflichen Freunden gefehlt, die, zu Forschern in diesem Fache berufen, grossen und anhaltenden Fleiss darauf verwendeten.“ So schreibt Goethe 1816 an Staatsrat Schultz (Briefw. S. 140), und diese Erklärung entspricht durchaus den thatsächlichen Verhältnissen. Er hat über die Sprache in späteren Jahren reflektiert, aber nirgends in zusammenhängender Weise, sondern rein aphoristisch und über solche Punkte, die, meist aus äusserem Anlasse, sein besonderes Interesse erregten. In allen philologischen Fragen dagegen, insbesondere hinsichtlich der Redaktion seiner eigenen Schriften hat er sich auf gelehrte Freunde und Fachmänner verlassen, unter denen bekanntlich Riemer und Eckermann ihm die Hauptdienste zu leisten berufen waren.

Wenn im folgenden die wichtigsten Äusserungen Goethes über sprachliche Probleme zusammengestellt werden, so ist damit selbstverständlich keine Darstellung von Goethes Bedeutung in der Geschichte der deutschen Schriftsprache beabsichtigt. Es muss aber in einer Studie über die typischen sprachlichen Ausdrucksmittel Goethes von besonderem Interesse sein, die authentischen Zeugnisse zu sammeln, in denen der Dichter seine eigenen Ansichten niedergelegt hat, denn je mehr sich auch in theoretischer Hinsicht solche Anschauungen nachweisen lassen, die der Praxis entsprechen, desto inniger verwächst auch in dieser Hinsicht der ganze Organismus zu einer höheren Einheit. Von diesem Gesichtspunkte erscheint es um so bedeutungsvoller, — um das Resultat unserer Untersuchung kurz vorwegzunehmen —, dass die verhältnismässig wenigen sprachtheoretischen Betrachtungen Goethes sich fast ausschliesslich mit dem geistigen Gehalt der Worte, insbesondere mit dem Verhältnis zwischen Wort und

Begriff beschäftigen. Ein Blick auf die sprachtheoretischen Probleme, die jene Zeit bewegten, lehrt die Bedeutung dieser Thatsache erst vollständig würdigen.

Seitdem die Schweizer zuerst Gottsched den Fehdehandschuh hinwarfen, sinnliche Kraft, „Machtwörter" statt saftloser Abstrakta verlangten, Sprachgebrauch gegen Sprachrichtigkeit setzten, und für das individuelle Recht des poetischen Genies gegenüber der schulmeisterlichen Schablone und Nivellierung eintraten, war das Problem des Unterschiedes zwischen dem poetischen und prosaischen Stil in den Mittelpunkt gerückt. Klopstock wandte ihm sein Interesse zu, obwohl seine theoretischen Auslassungen an Bedeutung und Einfluss verschwinden gegenüber seiner That; Lessing löste die Frage, indem er unbedingte Freiheit und Benutzung aller sprachbelebenden Quellen verlangte; vor allem aber war es Herder, um andere zu übergehen, der die Forderungen der Schweizer aufs leidenschaftlichste verfocht und selbst in den tiefsten Schacht der Volksseele hinabstieg. — Neben diesem Problem war es das des Ursprungs der Sprache, das alle Gemüter bewegte und durch Herder zuerst von der rationalistischen Basis auf eine historische übertragen wurde. Daneben waren die Fragen über die Zulassung der Volksdialekte und Idiotismen in die Schriftsprache viel erörtert, während Lessing zugleich auf rein philologischem Gebiete thätig war und sogar systematische Sammlungen und Vorarbeiten zu einem deutschen Wörterbuche begann.

An allen solchen Bestrebungen nahm Goethe keinen Anteil; der geschichtliche Rückblick im 7. Buch von DW. zeigt, dass diese Kämpfe für ihn abgethan waren, dass ihre Resultate für ihn als Voraussetzungen galten, auf denen er als einer natürlichen gegebenen Grundlage weiterbaute. Die philologische Seite liess ihn vollends gleich-

mütig; „eine grammatische Ader“ fühlte er nicht in sich (An W. v. Humboldt S. 57), und äussere Korrektheit der Diktion war ihm mehr eine angeborene Gabe als ein gewissenhaft zu erstrebendes Ziel. Nur scheinbar bilden die sorgfältigen metrischen Studien der 90er Jahre eine Ausnahme; es war weniger die Vervollkommnung der deutschen Verskunst an sich, an der ihm gelegen war, oder Interesse an metrischen Fragen, als vielmehr das intensive Erleben des antiken Geistes und die Beherrschung seiner Formen, wie es dem „Meister“ ziemt, und wie es Voss ihm zuvorgethan. Dass dieses Nachleben der Antike und die zwangsweise Anpassung ihrer „weiten Falten“ an den deutschen Sprachkörper gerade im Gegenteil einen Rückschritt bedeutete, und eine Versündigung an dem Geiste der deutschen Sprache und Verskunst, hat Viktor Hehn (Gedanken über Goethe S. 333 ff.) mit Nachdruck betont und nachgewiesen. Hehns Erklärung: „beide Dichter (Goethe und Schiller) waren keine eigentlichen Techniker, ... sie behandelten die metrische Form sorglos, diese gleichsam von innen, aus dem Inhalt selbst hervorbildend“ (S. 345) — wird bestätigt durch die Praxis des jungen Goethe und die Theorie des alten, insofern als der letztere zwar aus natürlichen Gründen die Übertreibungen der Geniezeit vermied, aber zu gelegener Stunde nach Eckermanns Bericht das kräftige Wort sprach: „Wäre ich noch jung und verwegen genug, so würde ich absichtlich gegen alle solche technische Grillen verstossen, ich würde Alliterationen, Assonanzen und falsche Reime, alles gebrauchen, wie es mir käme und bequem wäre ...“ Gespr. 8, 6.

Nur in wenigen Fällen ist ein exakteres Eingehen auf einzelne Fragen nachweisbar, obwohl fast immer aus irgend einem äusseren Anlass. Goethes beständige Gewohnheit des Diktierens gab ihm Gelegenheit zu Beobachtungen über „Hör-, Schreib- und Druckfehler“,

wie der Aufsatz 29, 255 ff. betitelt ist. In der beigefügten Liste von Beispielen sind besonders zwei Worte von Interesse als Beweis, dass Goethes Aussprache, wie längst bekannt, dialektisch war: in dem Wort „Löwengrube" klang der Umlaut in Goethes Mund so wenig gerundet, dass der Schreiber „Lehmgrube" verstand, und „Tugendfreund" wurde infolge der spirantischen Aussprache von Goethe zu „Kuchenfreund". Letzterer Fall ist besonders interessant, weil man daraus einen Einfluss der Weimarer Aussprache auf Goethe abnehmen könnte, denn im Frankfurter Dialekt ist das g in dieser Stellung Verschlusslaut. Andererseits darf nicht vergessen werden, dass die Schreiber meist ungebildet waren, und dass das mechanische Nachschreiben leicht zu Substitutionen verleiten kann, denn, wie Goethe selbst in diesem Aufsatze sagt: „Niemand hört, als was er weiss." — Einen anderen Anlass, sich mit Problemen der Aussprache zu beschäftigen, bot der Unterricht, den Goethe Schauspielern erteilte. Ein Gespräch mit Eckermann vom 5. Mai 1824 handelt ausschliesslich von den ergötzlichen Missverständnissen, die aus Verwechslungen des „harten" und des „weichen" b oder d, und aus der mangelhaften Wiedergabe des Umlauts entstehen (Gespr. 5, 76 ff.). Auch Genast berichtet von Goethes Bemühungen in dieser Hinsicht, wie z. B. von der sorgfältigen Schattierung der verschiedenen Interpunktionen, die Goethe in den Leseproben verlangte (Gespr. 8, 311). Man sieht aber, dass Ansätze zu wirklicher Phonetik nirgends vorliegen.

Von weiteren Betrachtungen ist noch die über die verschiedenen Sprachstile zu erwähnen, Gespr. 5, 64; die hier berichtete Äusserung Goethes, dass den Deutschen die philosophische Spekulation hinderlich sei, „die in ihren Stil oft ein unsinnliches, unfassliches, breites und aufdröselndes Wesen hineinbringt," — ist heute eine an-

erkannte Thatsache. Sie findet eine Ergänzung in der Klage Goethes gegenüber einigen Amerikanern, dass die ungenügende Pflege der Redekunst und der Mangel an öffentlichen Debatten Schuld trage an dem schwerfälligen Periodenbau (Gespr. 3, 271). Wiederholt hat Goethe den weitgehenden Einfluss Wielands in stilistischer Hinsicht gepriesen: „das südliche Deutschland, besonders Wien, sind ihm ihre poetische und prosaische Kultur schuldig," Ann. 83 (ähnlich Gespr. 5, 135).[1]) — Ganz isoliert steht die sprachphilosophische Betrachtung in Spr. 218: „Die Verwechslung eines Konsonanten mit dem andern möchte wohl aus Unfähigkeit des Organs, die Verwandlung der Vokale in Diphthongen aus einem eingebildeten Pathos entstehen."

Diesen vereinzelten Notizen und Äusserungen steht eine grosse Anzahl von Bemerkungen gegenüber, die zwar auch aphoristischer Natur sind, aber eine innere Einheit bilden, denn sie lassen sich alle auf das Thema zurückführen, das vor allen anderen Goethes Interesse in Anspruch nahm: das Problem der Ausdrucksfähigkeit der Sprache, und das Verhältnis zwischen Wort und Begriff: „Nicht die Sprache an und für sich ist richtig, tüchtig, zierlich, sondern der Geist ist es, der sich darin verkörpert..." Spr. 951. Die Gründe für Goethes Interesse an solchen Fragen sind innerer und äusserer Art. Einesteils war es das innere Verlangen, für den Begriff die adäquate Wertung, den „gehörigen" Ausdruck zu finden und

---

[1]) Die Behauptung Goethes verdiente eine nähere Untersuchung; soweit wir bis jetzt unterrichtet sind, war es in erster Linie Gottsched, der sich in Wien seit 1750 allmählich Ansehen verschaffte und den Anschluss an die mitteldeutsche Spracheinheit vorbereitete. (Vgl. E. Wolff, Gottscheds Stellung im deutschen Bildungsleben, Lpz. 1895. I, 32 ff; G. Waniek, Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit S. 548 ff.)

die Ebenbilder seiner Ideen plastisch zu gestalten. Es ist der gleiche Grund, der ihn in Wirklichkeit zum Meister der Sprache macht, der ihn befähigte, abgenutzte Worte neu zu prägen, eine Anzahl von Worten zu Trägern typischer Vorstellungen zu machen und den groben Schall zu vergeistigen, von der greifbarsten Prägnanz bis zum leisesten Anhauch individueller Belebung. Negativ äussert sich dieser Trieb zu sprachlicher Plastik in der Abscheu vor Worten, die keine feste, begrenzte Vorstellung in ihm auslösen, die er gewissermassen nicht tasten kann. Die höhnische Lobrede Mephistos auf den Wert der Worte, die den Mangel an Begriffen so geschickt verdecken, entsprach gewiss Goethes eigener Empfindung gegenüber dem öden Wortkram, den er im wissenschaftlichen Betriebe so vielfach beobachtete. Wie freut er sich, als ihm die Inselstadt Venedig „Gott sei Dank, kein blosses Wort mehr ist, kein hohler Name, der mich so oft, mich, den Todfeind von Wortschällen, geängstigt hat.“ 24, 56. „Wie glücklich bin ich,“ schreibt er aus Rom, in Erinnerung einer Debatte über die jeweiligen Vorzüge der grossen Klassiker der Renaissance, „dass nun alle diese Namen aufhören, Namen zu sein, und lebendige Begriffe des Wertes dieser trefflichen Menschen nach und nach vollständig werden.“ 24, 371.

Die äusseren Anlässe, die Goethes Aufmerksamkeit auf die Bedeutungsfrage lenkten, sind ebenfalls nicht zu unterschätzen, wie denn im Grunde alle seine theoretischen Betrachtungen zunächst weniger um des Theorems als um der praktischen Anwendung willen angestellt werden und auf Erfahrung und Einzelfall beruhen. Man geht wohl nicht fehl, wenn man seine Studien zur Farbenlehre als den Ausgangspunkt der Reflexionen über den Wert des Wortes ansieht. Die unvergleichlich schönen und tiefen Betrachtungen in der dritten Abteilung der Geschichte der Farben-

lehre bestehen zum grossen Teil in einer Kritik der Begriffe „Autorität“ und „Überlieferung“, mit Rücksicht auf den Entwicklungsgang der Wissenschaften: wenn die Geschichte des menschlichen Wissens zum grossen Teil eine Geschichte der menschlichen Irrtümer ist, so liegt der Grund in der missverstandenen Überlieferung, d. h. in dem blinden Glauben an das Wort statt der selbständigen Forschung im Geist. Wie Goethe diese Anschauung von den Folgen der falschen Worterklärung im einzelnen entwickelte und auf andere Wissensgebiete ausdehnte, ist weiter unten aufzuzeigen.

Es ergiebt sich also, dass Goethe die Sprache unter einem doppelten Gesichtspunkte betrachtete: der schaffende Künstler erblickte in ihr das Material, dem er seine Gedanken einhauchte und in dessen Behandlung er es zur Meisterschaft gebracht hatte; der denkende Forscher sah darin ein ungenügendes Werkzeug, um die Begriffe exakt wiederzugeben, ein mephistophelisches Element, das getreulich half, die Irrtümer der Menschheit wie eine ewige Krankheit fortzupflanzen. Auch hier kommt die Doppelnatur Goethes zum Vorschein: Mephisto, dem Faust über die Schulter blickend, Bejahung und Verneinung in einer Person. Innerhalb eines kurzen Zeitraums (1809 bis 1811) folgen sich Äusserungen, die aus ganz entgegengesetzter Stimmung hervorgehen: er möchte das eine Mal die Sprache ganz abgeschafft wissen: „Wir sprechen überhaupt zu viel. Wir sollten weniger sprechen und mehr zeichnen. Ich meinerseits möchte mir das Reden ganz abgewöhnen und wie die bildende Natur in lauter Zeichnungen fortsprechen ...“ Gespr. 2, 261; das andere Mal wird sie über alle anderen Künste gesetzt: „Sprache ist ja auch eine Kunst, eine Poesie, d. h. eine Darstellung, und umfassender als alle übrigen Künste. Sie involviert das Ideelle, Abstrakte der Plastik, das Mannigfaltige,

Sinnliche der Malerei, das Anregende, Andeutende der Musik ... Sie erhebt sich aber über alle diese Künste, ob sie ihnen gleich im Einzelnen nachstehen muss, dadurch, dass sie diese Künste selbst erst zu etwas macht und sie durch Ideen, deren sie allein fähig ist, zu etwas erhebt, d. h. zu Stil, Geschmack etc., denn sonst würden alle diese Künste nur rohe Nachahmung der Natur bleiben." In dem bekannten venetianischen Epigramm (2, 143) wird die deutsche Sprache als der „schlechteste Stoff" geschmäht, in dem der unglückliche Dichter Leben und Kunst verderbe;[1]) hinwieder weiss er anderswo die menschliche Rede nicht genug zu rühmen und setzt sie über den Gesang: „Das Verdienst der schönen mensch-

---

[1]) Obwohl die Debatte über die Frage, ob in diesem Epigramm unter „Stoff" die Sprache oder der dargestellte Gegenstand zu verstehen sei, längst zu Gunsten der ersten Interpretation erledigt ist (vgl. Loeper, Goethes Gedichte, 2. Ausg. 1, 444 ff.), möge darauf hingewiesen werden, dass auch der ganze Zusammenhang unserer Darlegungen diese scheinbar widersinnige Schmähung der eigenen Sprache, in der er im Divan „Paradiesesworte stammelt" 4, 219, als das natürliche Erzeugnis einer Durchgangsstimmung erscheinen lässt. Die „Panoramic-Ability", die ihm Carlyle zuschrieb, erklärt solche Widersprüche als Verschiebungen des Gesichtsfeldes, ohne dass sich das Gesamtbild selbst verändert hat. Es sind Pendelschwingungen, die wohl gelegentlich ins Extreme geraten, aber bald wieder in die vorgeschriebene Bahn zurückkehren: Manifestationen des in ihm selbst wirksamen Gesetzes der Polarität. Stellt man die Extreme schroff nebeneinander so gewähren sie den Eindruck eines unversöhnlichen Oxymoron, aber zwischen ihnen liegt die ganze Folge der Vermittlungsstadien, die von beiden Seiten nach dem Mittelpunkt weisen und ineinander übergehen. Goethes Vorliebe für das Oxymoron, die schon oben S. 50 berührt wurde, findet auch von dieser Seite her ihre psychologische Erklärung; es war keine rhetorische Figur bei ihm, sondern eine Äusserung seines Vermögens, doppelt zu sehen, „das Entgegengesetzte zu überschauen" 18, 86, und seines Verlangens, das Geschaute in möglichst gedrungener Form wiederzugeben.

lichen Rede ... übertrifft weit das des Gesanges. Es ist ihm nicht zu vergleichen ... Ja, der Gesang selbst muss auf die simple Sprache zurückkehren, wenn er höchst bedeutungsvoll und rührend werden soll...“ Gespr. 2, 315.

Zwischen diesen Extremen liegt die einfache, gesunde Freude an der sinnlichen Kraft und der Bildsamkeit der Sprache. Höchst charakteristisch für Goethe ist eine Antwort, die er jemandem erteilte mit Bezug auf Öhlenschlägers mangelhaftes, mit Dänismen untermischtes Deutsch. Auf die Bemerkung, dass es kein Vergnügen sei, die deutsche Sprache von dem Dänen so radebrechen zu hören, erwiderte Goethe „mit imposantem Gefühl“: „Und ich mag die deutsche Sprache sehr gern in einem poetischen Gemüte entstehen sehen.“ Gespr. 2, 29. Er bewundert Luthers Bibelübersetzung Gespr. 3, 90 und zwar mit der bemerkenswerten Einschränkung: „Nur das Zarte unterstehe ich mich hin und wieder besser zu machen.“ Sein Verlangen nach einer „gegenständlichen“, tüchtigen Rede erklärt auch die Abneigung gegen Flick- und Schaltwörter, über die er sich in einigen kleineren Artikeln 29, 253 ff. ausspricht: „Je mehr von Jugend auf das Gefühl bei mir wuchs, dass man schweigen solle, wenn man nichts zu sagen hat, ... desto mehr bemerkte ich, dass man aus natürlicher Fahrlässigkeit immer noch gewisse Flick- und Schaltwörter behaglich einschiebt, um eine sonst tüchtige und wirksame Rede, ... zu erlängen“ 29, 254. Es ist der Widerwille gegen alles „Halbe“, der hier zu Grunde liegt, und gerade die deutsche Sprache neigt unzweifelhaft zu unnützen Einschiebseln aller Art, die einer kräftigen, sinnlichen Wirkung im Wege stehen. Da die Rede aber „die Sinne und das innere Vorstellungsvermögen vertreten muss, so muss sie auch zu diesen reden und der Ausdruck sinnlich und repräsentativ sein.“ Gespr. 2, 347. An Lord Byron lobt Goethe daher die stählerne Härte und Wucht

des Stiles: „Es sind keine Flickwörter im Gedichte.“ Gespr. 7, 108.

Die Anwendung solcher Grundsätze im einzelnen Falle zeigt in hervorragender Weise, was Goethe unter „thätiger Skepsis“ verstand: die Erkenntnis der Mängel verbunden mit dem Bestreben, sie zu bessern und darüber hinauszuschreiten. Der Aphorismus, der an den Eingang der vorliegenden Arbeit gestellt wurde (Spr. 469—70), bringt am klarsten und erschöpfendsten zum Ausdruck, welche Schwierigkeiten darin liegen, „das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten ... möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen.“ Gemeiniglich sind aber Worte nur Surrogate. „Es hört doch jeder nur, was er versteht“ Spr. 622 (Ebenso 29, 256). Diesen Satz begründet Goethe an anderer Stelle in feinsinniger Weise damit, dass ein Wort, wie jedes Lebendige, einen bestimmten Kreis von Vorstellungen durchläuft, dass der Zeitpunkt eintritt, wo die lebendige Kraft geschwunden ist und wo ein jeder sich der abgegriffenen Worte bedient, ohne damit eine klare Vorstellung zu verbinden. Die ganze Stelle lautet: „Leider bedenkt man nicht, dass man in seiner Muttersprache oft ebenso dichtet, als wenn es eine fremde wäre. Dieses ist aber so zu verstehen: Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so dass nun jedes mässige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann.“ 29, 249. Wahrscheinlich hat Goethe dabei an Epochen gedacht, wie die „wässrige, weitschweifige“ in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als man alles Idiomatische, Volkswüchsige und Metaphorische aus der Sprache auszutreiben

suchte, um sie in dem grammatischen Fächerwerk bequem unterbringen zu können. Gerade dadurch wird aber den blutlosen Abstraktionen Thor und Thür geöffnet, und die Herrschaft der Worte, die Mephisto ironisch anpreist, tötet den Geist und die Anschauung.

Man sieht, wie Goethe notwendig zu solchen Betrachtungen geführt werden musste, seitdem ihm das geschichtliche Studium der Farbenlehre, nach seiner Überzeugung, die Augen geöffnet hatte über die unheilbaren Folgen der blossen Wortüberlieferung, und der falschen oder oberflächlichen Worterklärung. Eine Stelle in einem Briefe an den getreuen Mitarbeiter, Staatsrat Schultz, bietet überdies ein sicheres Zeugnis, dass die Farbenstudien diese Überzeugung wachriefen oder doch bestätigten: „Auf meinem Wege bin ich diese Unzulänglichkeit der Sprache nur allzuoft gewahr geworden und habe mich dadurch abhalten lassen, das zu sagen, was ich hätte sagen können und sollen. Ich durfte nur der Zeit vertrauen, dass diese redlichen Ausdrücke eines Einzelnen von Mehreren würden verstanden, d. h. in ihre Sprachen übersetzt werden. Jene Scheu, deren ich mich eben anklage, überwand ich zu Liebe der Farbenlehre, ... und ich liess mich nicht irren, dass die ganze physische Gilde in hergebrachten hohlen Chiffern zu sprechen gewohnt ist, deren Abracadabra ihnen die Geister der lebendigen Natur möglichst vom trocknen dogmatischen Leichnam abhält.“ (Briefw. S. 140.) Die wichtigste Stelle, die auf dieses Thema Bezug hat, kommt in jenem prinzipiell so wichtigen Teil der Geschichte der Farbenlehre vor, die „Lücke“ überschrieben ist: „Und doch ist jede Wortüberlieferung so bedenklich. Man soll sich, heisst es, nicht an das Wort, sondern an den Geist halten. Gewöhnlich aber vernichtet der Geist das Wort oder verwandelt es doch dergestalt, dass ihm von seiner früheren Art und

Bedeutung wenig übrig bleibt.“ 36, 93. Sehr interessant ist eine verwandte Betrachtung über den Unterschied des Griechischen und Lateinischen hinsichtlich der Lebendigkeit und Geschmeidigkeit des Ausdrucks: „Welch eine andere wissenschaftliche Ansicht würde die Welt gewonnen haben, wenn die griechische Sprache lebendig geblieben wäre und sich anstatt der lateinischen verbreitet hätte! ... Das Griechische ist durchaus naiver, zu einem natürlichen, heitern, geistreichen, ästhetischen Vortrag glücklicher Naturansichten viel geschickter ... Die lateinische Sprache dagegen wird durch den Gebrauch der Substantiven (an Stelle der beliebten Infinitive und Participien im Griechischen) entscheidend und befehlshaberisch. Der Begriff ist im Wort fertig aufgestellt, im Worte erstarrt, mit welchem nun als einem wirklichen Wesen verfahren wird.“ 36, 133.

Aber auch auf anderen Gebieten machte Goethe die gleichen Wahrnehmungen über die Schäden der Wortüberlieferung. Der Streit zwischen Cuvier und St. Hilaire zur Zeit der Julirevolution, den Goethe mit so leidenschaftlichem Interesse verfolgte, war nach seiner Ansicht ebenfalls zum Teil auf den mangelhaften Ausdruck der Begriffe zurückzuführen: „Leider bietet ihm (St. Hilaire) seine Sprache auf manchen Punkten nicht den richtigen Ausdruck, und da sein Gegner sich im gleichen Fall befindet, so wird dadurch der Streit unklar und verworren. ... Man glaubt in reiner Prosa zu reden, und man spricht schon tropisch...“ 34, 169. Gleichzeitig mit diesem Aufsatz (34, 173: ein Jahr ist vorüber) fällt ein Gespräch mit Eckermann (20. Juni 1831), worin ausschliesslich über die Unzulänglichkeit der Sprache verhandelt wird, mit Bezug auf den Streit in der französischen Akademie (Gespr. 8, 95 ff.). So philosophiert auch Jarno in den Wanderjahren über das Ungenügende der Buchstaben und

Töne, und über das einzig zuverlässige Alphabet der Natur, die nur eine Schrift kennt. 18, 52. — Eine weitere Anwendung der gleichen Grundsätze bietet der Exkurs über Bibelüberlieferung und -kritik DW. 22, 61; hier wird die Schrift als Körper eines geistigen Werkes angesehen, der als solcher der Verschlimmerung ausgesetzt sei. „Das Innere, Eigentliche einer Schrift ... zu erforschen, sei daher eines Jeden Sache ..., alles Äussere hingegen ... habe man der Kritik zu überlassen ...“ So wendet sich Goethe auch gegen die Einreihung der Poesie unter die „schönen Redekünste“, weil sie, „rein und ächt betrachtet, weder Rede noch Kunst“ (im formalen Sinne) sei. Den Grund, dass man diese Einteilung nicht längst verworfen hat, sieht er eben darin, dass man Wort und Ausdruck nicht „als heilige Zeugnisse“, als „wahres Äquivalent“ betrachtet, sondern als „Scheidemünze oder Papiergeld“, das nur zu schnellem, augenblicklichen Verkehr dient. 4, 290. Goethe aber wollte die Sprache als „reines Ausdrucksmittel“ angesehen wissen, wo „rein“ soviel bedeutet wie „frei von trübenden Nebenvorstellungen“, „äquivalent“; der „reine Ausdruck“ schien ihm aber so schwer, oder fast unmöglich, dass er es fast vorzöge, gewisse Lieblingsmotive und langgehegte Fabelstoffe ganz bei sich zu behalten, statt sie dem groben Material der Sprache anzuvertrauen (So z. B. die Parialegende, s. oben S. 93 unter „rein“).

---

Die prinzipiellen Erörterungen werden ergänzt durch eine Reihe von Einzelanalysen, die sich in den Werken, Briefen und Gesprächen zerstreut finden und im folgenden zusammengestellt werden. Es handelt sich in dieser

Liste natürlich nur um Worte, über die sich Goethe selbst in irgend einer Weise theoretisch ausgesprochen hat; einige darunter sind als Belege des sogen. „affirmativen Purismus“ besonders bemerkenswert (s. unten S. 289).

aborder une question An Schultz S. 377, „ein hübsches Wort“; Goethe umschreibt es mit: auf einer Insel landen. Übrigens hat auch die deutsche Sprache einen passenden Tropus in der Phrase: „eine Frage in Angriff nehmen“.

s'acheminer, acheminement 33, 158. Das Wort stiess Goethe in einem botanischen Werke des Franzosen P. J. Turpin, eines „vorzüglichen Mannes“ auf und zwar in dem Satze: „Die Sachen herankommen sehen, ist das beste Mittel, sie zu erklären.“ Abgesehen von der Anschauung selbst, in der er seine Metamorphosenlehre erkannte, gefiel ihm auch das Wort, weil er darin ausser dem quantitativen auch einen dynamischen Gehalt sah und sich das Wort etwa erklärte als: „sich Schritt für Schritt dem Ziele nähern und der Vollendung entgegengehen.“ Man begreift den Grund des Gefallens sofort, wenn man sich vergegenwärtigt, wie genau sich dieser Begriff mit dem ganzen Vorstellungskreise von steigern, heben, ein Höheres u. s. w. deckt (vgl. oben S. 38). Übrigens war ihm das Wort keineswegs neu, denn er verwendete es bereits 24 Jahre früher, 1806, einmal im Sinne von „allmähliche Entwicklung“: „Den Verstandsphilosophen begegnet's ..., dass sie undeutlich aus gar zu grosser Liebe zur Deutlichkeit schreiben. Indem sie für jede Enunciation die Quelle oder ihr Acheminement nachweisen wollen, von dem Orte, wo sie ins Raisonnement eingreift, bis zu ihrem Ursprunge, auf welchem Wege wieder anderes ache-

miniert und einläuft, geht es ihnen, wie dem, der einen Fluss von seiner Mündung an aufwärts verfolgt ...“ Gespr. 2, 112. An der ersterwähnten Stelle sagt Goethe über das Wort acheminement, dass es „einen sittlich-lebendigen Wert in sich fasst. Man denkt sich dabei das Herankommen, das Vorschreiten, aber in einem höheren Sinne...“

bepfählen bildet Goethe nach dem Holländischen „bepaalt“ = bestimmt, abgesteckt Spr. 925, und wendet es auch sonst an: „indem er (Holbach im Système de la Nature) einige allgemeine Begriffe hingepfahlt, verlässt er sie (die Natur) sogleich“ 22, 43. „Es wird ... durch das Wort nichts bestimmt, bepfählt und festgesetzt“ (in der griech. Sprache) 36, 133. Übrigens war ihm das Bild selbst schon längst geläufig; in dem Briefe über „Naturlehre“ 1789 begegnen schon die Ausdrücke „Merkpfähle“ und „die Pfähle feststecken“, 24, 552.

Komposition 34, 170, ist eins von den Worten, die Goethe in dem oben erwähnten Aufsatz über die Kontroverse Cuvier — St. Hilaire als Beweis dafür anzieht, dass der „bedenkliche Wortgebrauch ... bei Streitigkeiten vortrefflicher Männer zu bedeutenden Irrungen Veranlassung giebt.“ Es sind vier Worte, die Goethe hier bemängelt: matériaux, composition, embranchement und plan, und bei allen ist der Grund der gleiche, nämlich ihre Unzulänglichkeit, um Begriffe des organischen Wachstums wiederzugeben. Wenn man an Goethes eigene evolutionistische Anschauungsweise denkt, kann sein Einwand nicht überraschen, und man kann an seinem individuellen Wortschatz be-

obachten, wie er fortwährend bestrebt ist, sich für die Vorstellungen des Lebendigen, eines Wachstums von innen heraus, und einer allmählichen Umbildung das geeignete Wortmaterial zu schaffen. Höchst feinsinnig sind Goethes Ausführungen über die Frage, warum gerade jene Worte sich den französischen Gelehrten damals so bequem darboten: „Wir glauben hier im Einzelnen sowie im Ganzen die Nachwirkung jener Epoche zu sehen, wo die Nation dem Sensualism hingegeben war, gewohnt, sich materieller, mechanischer, atomistischer Ausdrücke zu bedienen; da denn der forterbende Sprachgebrauch zwar im gemeinen Dialog hinreicht, sobald aber die Unterhaltung sich ins Geistige erhebt, den höheren Ansichten vorzüglicher Männer offenbar widerstrebt.“ 34, 170. Über „Composition“ spricht sich Goethe besonders abfällig aus; er nennt es ein „unglückliches Wort“ und führt aus, dass das Wort auch als ästhetischer Terminus nicht am Platze sei, denn weder ein Maler noch „Komponist“ setzen ihre Werke zusammen, sondern „sie entwickeln irgend ein inwohnendes Bild, einen höheren Anklang natur- und kunstgemäss. Ebenso wie in der Kunst, ist, wenn von der Natur gesprochen wird, dieser Ausdruck herabwürdigend. Die Organe komponieren sich nicht als vorher fertig, sie entwickeln sich aus- und aneinander zu einem notwendigen ... Dasein.“ Auch in dem Gespräche mit Eckermann vom 20. Juni 1831, welches diesen Ausführungen parallel geht, wird Komposition „ein ganz niederträchtiges Wort“ genannt, das man wohl auf eine stückweise gemachte Maschine, aber nicht auf ein organisches Werk der Natur oder Kunst an-

wenden könne. (Gespr. 8, 97 f.) Thatsächlich braucht Goethe das Wort beständig im ästhetischen Sinne, aber er verbindet damit allerdings nicht die landläufige Vorstellung, sondern die eines Krystallisierungsprozesses, indem das Ganze von allen Seiten zusammenschiesst und eine solide Masse bildet (vgl. 22, 130).

Embranchement 34, 170, ebenfalls eins der französischen „mechanischen" Worte, die Goethe als ungeeignet bezeichnet zur Wiedergabe organisch-naturwissenschaftlicher Vorstellungen.

erbauen, Gespr. 6, 206: „ich nenn' es ‚erbauen'", wenn man zu dem, was man für das Rechte hält, die Bestätigung und die Belege findet." Häufiger als „erbauen" ist bei Goethe das verstärkte „auferbauen" (s. oben S. 228). Dass diese Definition, die aus dem Jahre 1827 stammt, einer langgewohnten Praxis auch wirklich entspricht, beweist die genau übereinstimmende Anwendung in einem Briefe an Zelter 1804: „Ihr Aufsatz hat mir und einigen Eingeweihten ... viel Vergnügen gemacht, ja er hat uns erbaut, und wir sind in unserer Überzeugung vom Guten und Rechten gestärkt worden." W. IV, 17, 151.

erinnern, Gespr. 4, 311; über Goethes Tischrede gegen „Erinnerung" im Sinne eines erkünstelten, melancholischen Zurückrufens der Vergangenheit, und über die Ursachen seines Zorns ist oben S. 213 das Nähere gesagt.

fasslich, Spr. 862: „dem menschlichen Geiste in seinem gemeinen Zustande gemäss und bequem."

Funktion 34, 165: „Funktion, recht begriffen, ist das Dasein in Thätigkeit gedacht." Wie sympathisch Goethe ein solches Wort im Gegensatz zu den fran-

zösisch-atomistischen sein musste, bedarf keiner Begründung. Interessant ist die umgekehrte, vom Subjekt ausgehende Definition des Begriffes „Problem“ als „das ewig thätige Leben in Ruhe gedacht“, Spr. 957; „das Problem der Funktion“ war das Hauptinteresse des Denkers Goethe.

gegenständlich 27, 351; das Gefallen Goethes an diesem Ausdruck, durch welchen Dr. Heinroth in seiner Anthropologie 1822 Goethes Denkvermögen charakterisierte, ist bekannt; er sah darin eine „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort“ und verbreitete sich in dem so betitelten Aufsatz ausführlich über die Vorzüge des Wortes und die Anwendbarkeit auf sein eigenes dichterisches wie wissenschaftliches Schaffen. Er liess es aber damit nicht bewenden, sondern ging zur That über und verwendete das Wort seitdem selbst mit Vorliebe und in mancherlei Weise. Schon im nächsten Jahre wird A. v. Humboldt bezeichnet als „ein weit umsichtiger, tiefblickender Mann, der auch seine Gegenständlichkeit und zwar eine grenzenlose, vor Augen hat ...“ 33, 412; so zu denken wie er (d. h. als Vulkanist) ist jedoch nur möglich „wenn sein Gegenständliches mir zum Gegenständlichen wird ...“ 33, 413. In einem Briefe an Reinhard 1825, bezeichnet Goethe gewisse Krankheitserscheinungen des Auges, über die Reinhard geklagt hatte, als „unerfreuliche Bilder, denen wir auch nicht die geringste Gegenständlichkeit zuschreiben können.“ Briefw. S. 254. Etwa gleichzeitig unterhält er sich mit Eckermann über die „Gegenständlichkeit reiner Poesie“ (20. April 1825, fehlt in Biedermanns Sammlung); später einmal spricht er von den

„Rechten seines gegenständlichen Denkens“, 33, 470. — Übrigens kommt Goethe selbst dem Wort schon einmal sehr nahe, wenn er 1819 an Boisserée schreibt: „Meine Kinder sind nach Berlin und Dresden, ich mag sie gern in bewegtem, Gegenstandreichen Leben wissen.“ II, 244.

gehörig Spr. 292: „Das Gehörige ist ein Verhältnis zu einer besonderen Zeit und entschiedenen Umständen.“

gemein „nennen wir das Wirkliche ohne sittlichen Bezug“ Spr. 696b, „das Zufällig-Wirkliche“ Sp. 102.

gracious 29, 748: „es giebt nicht Worte genug, auszudrücken, was Angenehmes, Anmutiges alles die Engländer sich unter gracious denken: gnädig und günstig, freundlich und gütig, alles was mild und wohlthätig auf uns wirkt, wird in jenem Worte zusammengefasst.“

Materialien 34, 169, ist eins der französischen mechanischen Worte (matériaux), die Goethes Missfallen erregen, denn „im allgemeinsten Sinne bezeichnen wir durch das Wort ... unzusammenhängende, wohl auch nicht zusammengehörige, ihre Bezüge durch willkürliche Bestimmung erhaltende Körper.“ Um jedoch die Teile eines organischen Wesens darunter zu begreifen, müssten wir dem Wort „einen viel höheren Sinn unterlegen, als ihm zukommt.“

anorganisch 29, 243 wird von Goethe als Negation von „organisch“ verlangt, statt des damals viel gebrauchten „anorgisch“: „es war ein Missgriff Schellings, und warum sollte der Missgriff eines vorzüglichen Mannes verewigt werden?“ (An Eichstädt S. 123). „Anorgisch würde als Nachbildung von ανοργος = „zornlos“ bedeuten. ... Die Kürze

des Wortes ist keine Empfehlung desselben, wenn sie Zweideutigkeit veranlasst.“

perfide 17, 325, nennt Aurelie in den Lehrjahren die französische Sprache: „ich finde, Gott sei Dank, kein deutsches Wort, um perfid in seinem ganzen Umfange auszudrücken. Unser armseliges treulos ist ein unschuldiges Kind dagegen. Perfid ist treulos mit Genuss, mit Übermut und Schadenfreude...“

Pietät 29, 721, „ein im Deutschen bis jetzt jungfräulich keusches Wort, da es unsere Reiniger abgelehnt und als ein fremdes glücklicherweise bei Seite gebracht haben.“ Im folgenden stellt Goethe dem Dogma von der Erbsünde seinerseits eine „Erbtugend“ entgegen — sehr bezeichnend für sein Trachten nach dem Positiven, nach der Tagseite des Lebens —, worunter er „eine angeborene Güte, Rechtlichkeit und besonders eine Neigung zur Ehrfurcht“ versteht. „Diesen Quellpunkt, wenn er... zur Thätigkeit, ins Leben ... gelangt, nennen wir Pietät, wie die Alten.“

radotieren „heisst nicht, wie's das gemeine Lexikon sagt, allein albernes Zeug reden, sondern auch, das Rechte zur unrechten Zeit sagen...“ An Reinhard S. 72.

stängeln W. IV, 23, 375, ist das Beispiel, das Goethe in dem Briefe an Riemer über Sprachreinigung etc. wählt, um seine Ansichten über die wahre Sprachbereicherung zu illustrieren (s. unten S. 288). „So haben z. B. die Franzosen das Wort perche, Stange, davon das Verbum percher. ... Im Deutschen haben wir das Wort stängeln. Man sagt: ich stängle die Bohnen ...; ebenso gut kann man sagen: die Bohnen stängeln, sie winden sich an den Stangen hinauf, und warum sollten wir uns

nicht des Ausdrucks bedienen: die Hühner stängeln, „sie setzen sich auf die Stangen?“ Diese Auseinandersetzung wird besonders interessant durch die Thatsache, dass Goethe das Wort ein Jahr später selbst in dem Divangedicht „Sommernacht“ 4, 188 praktisch verwendet hat: „Einer (der Vögel) sitzt auch wohlgestängelt — Auf den Ästen der Cypresse...“ Schon Loeper weist in einer Note auf den Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis hin.

Zustand „ist ein albernes Wort, weil nichts steht und alles beweglich ist.“ An Niebuhr 1812, Str. Br. II, 18 (vgl. oben S. 108).

---

Es bleiben noch zwei sprachliche Probleme, die Goethe wiederholt berührt, und die hier anhangsweise zu erwähnen sind, weil sie gleichfalls unter den prinzipiellen Gesichtspunkt der Entsprechung von Wort und Begriff fallen. Die eine Frage betrifft die Übersetzungskunst, über die sich Goethe am ausführlichsten in dem Abschnitt „Übersetzungen“ in den Noten zum Divan 4, 359—62 verbreitet hat, kürzer im 11. Buch von DW. Er unterscheidet drei Epochen, denen drei verschiedene Arten der Übersetzung entsprechen, je nach dem Bildungsgrade und den Bedürfnissen eines Volkes. Die Gesichtspunkte, nach denen Goethe die Epochen gliedert und analysiert, seien hier in Form eines kleinen Schemas zusammengestellt.

| | Form | Inhalt | Gesamtwert | Typus |
|---|---|---|---|---|
| 1. Epoche | Wörtlich (Prosa) | frei | naiv-objektiv (wahrhaft erbauend) | Luther |
| 2. Epoche | frei | frei | subjektiv (parodistisch, paraphrastisch) | Franzosen Wieland |
| 3. Epoche | frei | Wörtlich | bewusst-objektiv (eingedeutscht, verbrüdert) | Voss Schlegel |

Besonderes Gewicht legte Goethe auf die erste Epoche: „ich halte zum Anfang jugendlicher Bildung prosaische Übersetzungen für vorteilhafter als die poetischen ... Für die Menge, auf die gewirkt werden soll, bleibt eine schlichte Übertragung immer die beste.“ 22, 45. Mit dem Grundproblem von Wort und Begriff hängt die Übersetzungsfrage auch insofern zusammen, als es nach Goethe die höchste Kunst ist, „bis an das Unübersetzbare heranzugehen und dieses zu respektieren; denn darin liegt eben der Wert und der Charakter einer jeden Sprache.“ Gespr. 6, 265. Eine Illustration bietet Goethes eigene Studie über das „Felicissima notte“ der Italiener, das sich keineswegs mit unserem „Gute Nacht“ deckt: „der Italiener sagt Felicissima notte! nur einmal und zwar wenn das Licht in das Zimmer gebracht wird, indem Tag und Nacht sich scheiden, und da heisst es denn etwas ganz anderes. So unübersetzlich sind die Eigenheiten jeder Sprache; denn vom höchsten bis zum tiefsten Wort bezieht sich alles auf Eigentümlichkeiten der Nation...“ 24, 72.

Die andere Frage betrifft den Purismus. Goethes ablehnende Stellung gegenüber den Forderungen der Sprachreiniger erklärt sich zunächst aus dem inneren Bedürfnisse nach vollkommener Freiheit in der Wahl des Ausdrucksmittels, das sich in jeder Hinsicht dem Inhalt unterzuordnen hat. Dazu kommt aber noch ein besonderer Anlass in Form der Opposition Goethes gegen die altertümelnden Bestrebungen der patriotischen Romantiker, die das Geschäft der Sprachreinigung in mechanischer und grober Weise um eines Prinzips willen betreiben, ohne den individuellen Fall zu prüfen. Goethes Verhältnis zu den Neuromantikern ist schon wiederholt berührt worden, denn es ist in der That fruchtbar für das Studium seiner Anschauungsweise, weil es ihn zwang, zu einer grossen An-

zahl von Fragen Stellung zu nehmen, die sich im Grunde alle um das Problem von „Stoff und Form“ gruppieren. Die „stoffartigen“ Interessen bestimmten nach seiner Überzeugung die Neudeutsche Kunst, während für ihn die „reine“ Form, die künstlerische Gestaltung eines gegebenen Inhalts einzig massgebend war. So hatte auch die Frage der Sprachreinigung zurückzutreten gegenüber den Forderungen des „reinen“ Ausdrucks, der sich nicht mit Surrogaten begnügt, sondern ein Fremdwort gern aufnimmt, wofern es einen gewissen Vorstellungsinhalt besser als ein heimisches wiedergiebt. Auch hier ging Goethe mit Beispiel voran, indem er gern auf Ausdrücke aus fremden Idiomen hinwies, die ihm wertvoll genug schienen, um die deutsche Sprache zu bereichern. In der obigen Liste sind Worte wie „bepfählen“, „Pietät“, „Acheminement“, „stängeln“ derartige Versuche; so urteilt er auch über Öhlenschlägers Dänismen, anstatt sich darüber zu entsetzen, von einem höheren Standpunkte aus: „die uns verwandten Dänen könnten wohl unsere Sprache bereichern...“ Gespr. 2, 31.

Zwei bedeutsame Dokumente seiner Anschauung liegen vor: der Brief an Riemer vom 30. Juni 1813 und die Besprechung von Karl Ruckstuhls Aufsatz „Von der Ausbildung der deutschen Sprache“ in Ludens Nemesis 1818 (29, 245). Beide Betrachtungen gipfeln in Maximen, die ihre bündigste Formulierung erhalten in einigen der neuaufgefundenen „Gedankenspäne“ G.-J. 15, 8 ff.: „Der pedantische Purismus ist ein absurdes Ablehnen weiterer Ausbreitung des Sinnes und Geistes. — Ich verfluche allen negativen Purismus, dass man ein Wort nicht brauchen soll, in welchem eine andere Sprache viel oder zarteres gefasst hat. — Meine Sache ist der affirmative Purismus, der produktiv ist und nur davon ausgeht: Wo müssen wir umschreiben, und der Nachbar hat

ein entscheidendes Wort. — Die Gewalt einer Sprache ist nicht, dass sie das Fremde abweist, sondern, dass sie es verschlingt.“[1])

Ein grossartiger, überlegener Geist spricht aus diesen Sätzen, aber sie sind freilich gefährlich in der Hand eines seichten Kopfes, der nicht Gehalt und Form sicher abzuwägen weiss, und gern mit dem „Situationswert“ der Worte, wie wir es oben nannten, sein bestechendes Spiel treibt. Goethe selbst hatte eine aussergewöhnliche Gabe, das „gehörige“ Wort zu finden und seine Behandlung der Fremdwörter ist allerdings so souverän, wie die obigen Maximen es verlangen. Eine eingehende Darstellung dieser Frage bildet ein besonderes Kapitel, und es kann hier nur bemerkt werden, dass die Anzahl und die Mannigfaltigkeit der Fremdworte bei Goethe ebenso erstaunlich ist,

---

[1]) Das Wort „verschlingen“ weist übrigens wiederholt bei Goethe einen individuellen Wandel auf, insofern als er damit gern die Idee des sieghaften Triumphes eines Positiven über ein Verneinendes ausdrückt, und zwar eines Sieges, der nicht durch vorsichtiges Vermeiden, sondern kühnen Trotz und gewissermassen inneres Absorbieren oder Assimilieren des Gegners gewonnen wird. So verlangt Goethe hier von der Sprache, dass sie statt ängstlicher Scheu tapfer an das Fremde herantrete und es nach den eigenen Sprachgesetzen nationalisiere: — eben jenes Verfahren, durch dessen Befolgung sich die englische Sprache einen solchen Wortreichtum erworben hat, ohne dass man der Sprachreiniger je bedurft hätte. — Am grossartigsten tritt die Vorstellung der selbstthätigen inneren Assimilation hervor in der oft wiederholten Anschauung des ewigen Sieges von Tag und Leben über Nacht und Tod, indem der Tod selbst wieder Leben zeugend wirkt: „Man mag so gern das Leben aus dem Tode betrachten, und zwar nicht von der Nachtseite, sondern von der ewigen Tagseite her, wo der Tod immer vom Leben verschlungen wird.“ Naturw. Korresp. II, 134 (vgl. auch oben S. 188; eine der gewichtigsten Urkunden Goethes hinsichtlich seines Strebens nach der „Lichtseite“ in Wissenschaft, Kunst und Leben, ist der Brief an Windischmann vom 28. Dez. 1812, W. IV. 23, 212 ff.). — Eine andere grosse Forderung ist die des Zusammen-

wie die vollkommene Freiheit in der Anwendung. Er schaltet in dieser Hinsicht wie in mancher anderen mit der Sprache, wie Bismarck, dessen Reden ebenfalls für Puristen von Beruf keine erfreuliche Lektüre bilden, dem aber auch der „reine" Ausdruck und die genaue Schattierung des Gedankens wichtiger waren als die pedantische Durchführung formaler Grundsätze, zum Schaden des Gehalts.

## 7. Nachwirkung[1])

Das Studium des individuellen Wortschatzes eines Schriftstellers gewährt reichen Genuss durch die Erschliessung jener intimen Bezüge, die sich wie ein feiner Duft um das Wort lagern und gleichsam die Atmosphäre desselben bilden. Auf der anderen Seite aber kann man

---

schlusses und gegenseitigen Wohlwollens, und auch hier möchte Goethe den Gegner, die „Misswollenden" nicht durch blinden Hass oder kleinliche Polemik bekämpft sehen, sondern durch organisches Ineinanderarbeiten, „wodurch denn ein allgemeines Wohlwollen unter den Teilnehmenden entsteht und alles Misswollen verschlungen wird." W. IV. 23, 94. — Eine weitere Anwendung liegt vor, wenn Goethe einmal der zersetzenden historischen Kritik die primitive Sagenwelt und Poetisierung der geschichtlichen Thatsachen gegenüberstellt, und ihre ungeheure Wirkung auf die Menschheit betont: „Diese Behandlungsarten äussern grosse Wirkung; sie bemächtigen sich der Einbildungskraft, des Gefühls, sie füllen das Gemüt aus, bestärken den Charakter und erregen die That. Es ist eine zweite Welt, welche die erste verschlungen hat." W. IV. 23, 162. In allen diesen Fällen ist „verschlingen" eine metaphorische Wendung für einen dynamischen Vorgang, einen Umsetzungsprozess, bei welchem aus der Vereinigung des Positiven und Negativen ein Neues Drittes hervorgeht.

[1]) Die in diesem Abschnitt gebotenen Beiträge zu einer Nachgeschichte von Goethes Individualvokabular sind nichts weiter als Ansätze zu einer umfassenderen Arbeit dieser Art. Es schien jedoch angebracht, diese Seite der ganzen Frage wenigstens zu streifen, da sie bisher unseres Wissens überhaupt noch nicht Berücksichtigung ge-

sich der Thatsache nicht verschliessen, dass der Einfluss auch der hervorragendsten geistigen Grössen, und sei es sogar ein Genius wie Goethe, auf das Sprachleben der Gesamtheit in Hinsicht der Wortprägung nur gering ist. Eine Begründung dieser Erscheinung soll am Ende des Abschnitts versucht werden; zunächst ist die methodische Frage wichtig, welche Kriterien sich für die Annahme einer direkten Beeinflussung bieten. Die Schwierigkeit des Nachweises leuchtet von vornherein ein; wenn schon Stilbeeinflussungen im allgemeinen nicht leicht zu behandeln sind, wie viel schwerer ist es, das Fortleben des letzten Anhauches, der einem Worte seine intimste Färbung verleiht, durch die Litteratur zu verfolgen. Ein sicherer Anhaltspunkt liegt daher eigentlich nur in Fällen vor, in denen ein beständiger persönlicher oder brieflicher Verkehr mit dem Meister ein mehr oder minder intensiveres Einleben in seine Gedankenreihen und Ausdrucksformen zur Folge gehabt hat. Solcher Beispiele bieten sich aus dem Freundeskreise Goethes eine kleine Anzahl, wie unten näher auszuführen ist. In allen anderen Fällen, ausser wenn direkte Citate vorliegen, ist ein Einfluss denkbar, aber keineswegs notwendig anzunehmen.

Vielmehr tritt hier ein anderer Faktor in seine Rechte,

---

funden hat. Und doch sind gerade derartige Wortprägungen geeignet, eine innere Geistesverwandtschaft aufzudecken, wie es z. B. hinsichtlich Hebbels und Immermanns in ihrem Verhältnis zu Goethe im vorliegenden Kapitel versucht ist. Inwiefern eine solche Verwandtschaft auf Beeinflussung beruht, ist eine Frage, die sich natürlich nur im grösseren Zusammenhange und unter Heranziehung aller formalen und inhaltlichen Gesichtspunkte mit Sicherheit entscheiden lässt.

Es sei noch erwähnt, dass in diesen Abschnitt zugleich einige Nachträge eingeschaltet wurden, die nicht mehr im Haupttext unterzubringen waren. Die durch grosse Entfernung verursachten Schwierigkeiten bei der Drucklegung und Korrektur werden dies Verfahren entschuldbar erscheinen lassen.

der die ganze Frage auf eine breitere Basis stellt: die Thatsache, dass gleiche Bedürfnisse auch gleiche Kulturäusserungen zeitigen. Im Sprachleben wirkt dies Gesetz speziell in der Weise, dass sich bei congenialen Geistern die Handhabung des sprachlichen Ausdrucks in ähnlicher Richtung bewegen wird, dass also verwandte Vorstellungskreise gelegentlich gleiche Wortprägungen hervorrufen können. Die später zu erörternden Fälle, in denen z. B. das Wort „dumpf" bei mehreren Schriftstellern eine ganz ähnliche positive Färbung aufweist, wie bei Goethe, zeigen aufs deutlichste, wie ein Wort fast mit Notwendigkeit zu einer bestimmten Prägung hindrängt, sobald die gleichen Vorbedingungen geschaffen sind, d. h. in diesem Falle, sobald die Vorstellungskomplexe verschiedener Individuen sich decken, und auf die gleiche psychologische Wurzel zurückgehen. Jedes Wort enthält latente Prägungen, die nur des Stabes warten, der sie zu erwecken weiss, und so kann es kommen, dass bei zeitlich weit auseinanderliegenden Schriftstellern sich die gleichen Bedeutungsschattierungen finden.

Diese Möglichkeit der Urschöpfung muss neben der einer Beeinflussung durchaus betont werden, um bei der folgenden Untersuchung die Fälle des Fortlebens oder Wiederauftauchens der Goetheschen Prägnanzen nicht einseitig zu beurteilen. Übrigens erstreckt sich diese Untersuchung nicht nur auf die Zeit nach Goethes Tode, sondern auch auf Mitlebende und Mitstrebende von den frühesten Zeiten an, überhaupt auf alle Zeugnisse, die eine parallele Bedeutungsentwickelung aufweisen.

Es ist kaum anzunehmen, dass die Frühzeit Goethes für die vorliegende Frage nennenswertes Material liefert, solange seine eigene Prägnanz überhaupt noch im Werden begriffen ist. Die Sturm- und Drang-Zeit entwickelte zwar einen reichhaltigen Schatz an Neologismen, die alle

auf eine adäquatere Wiedergabe von Vorstellung und Empfindung zielten. Aber es handelt sich nicht um ein Individual-, sondern Kollektivvokabular, da sich die Teilnehmer dieser Epoche bekanntlich bis zur Täuschung in ihren Stileigentümlichkeiten berühren. Das Wortmaterial der Geniezeit ist an verschiedenen Stellen zusammengestellt worden (vgl. vor allem C. Pfütze, Die Sprache in J. M. R. Lenzens Dramen. Diss. 1890, S. 45 ff.); es gehören dahin vor allem die bekannten Kraftausdrücke: Kerl, Hund, Narr, Fratze, schmeissen, zerschlagen; ferner: Drahtpuppe, Schnellkraft u. a. Goethes Urheberschaft an solchen Ausdrücken ist jedenfalls nicht gering, aber selbst wenn sich dieselbe im einzelnen feststellen liesse, wäre wenig für die vorliegende Frage gewonnen, da sie nicht in der Individualität des reiferen Goethe wurzeln, sondern eher Symptome einer litterarischen Mode sind, an deren Überwindung er seine beste Kraft setzte. Nur wenige Worte, die auf diesem litterarischen Boden entsprossen sind, verdienen aus besonderen Gründen nähere Betrachtung.

Ein interessantes Beispiel der früh sich ankündigenden Neigung Goethes zu typischen Metaphern ist das Wort „Raritätenkasten“, für das schon oben S. 246 die Belege angeführt sind. Der Ausdruck entspricht, wie Erich Schmidt (Lenz und Klinger, S. 42) hervorhebt, den Forderungen der Geniezeit, dass die Bühne das bunte Durcheinander auf dem Jahrmarkt des Lebens wie ein Guckkasten darzustellen habe, ohne sich um Aristotelische Dogmen zu kümmern. Obwohl Lenz in seinen „Anmerkungen über das Theater“ diese Anschauung ausführlich entwickelt, fehlt die Metapher selbst in seiner Schrift und scheint auch in den Dramen nirgends zu begegnen. Klinger braucht das Wort allerdings im „Leidenden Weib“ (Jacobowskis Ausgabe in der Bibl. Hendel S. 23), aber im eigentlichen Sinne, in dem der Guckkasten hier als Kin-

derspielzeug dient. Jacobowskis Anmerkung auf S. 67, dass der Ausdruck „in der Geniezeit sehr beliebt“ sei, ist daher ungenau, denn auch der gelegentliche Gebrauch bei Hölty ist nicht anders als im wörtlichen Sinne zu nehmen. Vielmehr ist Goethe der einzige Dichter, der das Wort metaphorisch vertieft und als typisches Bild empfunden hat.

Ein anderer Ausdruck der Sturm- und Drangzeit ist bemerkenswert, insofern er einer der wenigen ist, die Goethe bis ans Ende beibehielt: das Wort „Fratze“. Es ist altes Sprachgut und, wie es scheint, besonders in Südwestdeutschland heimisch, erfreute sich aber in jener Epoche auffallender Beliebtheit, besonders als Kraftausdruck. Häufig brauchen es Lenz, sowie H. L. Wagner; auch F. H. Jacobi liebt es, an einer Stelle sogar ganz in Goethescher Prägnanz: „Fratzenbegriffe unserer Zeit“, Werke 1, 71. Diese Beziehung auf das geistige Gebiet und Verwertung als typisches Scheltwort hat der Ausdruck bei Goethe, wie oben S. 172 gezeigt ist, erst später gewonnen; auch hier liegt also der öfters wiederkehrende Fall vor, dass ein längst bekanntes Wort, das von ihm schon in der Frühzeit im generellen Sinne viel gebraucht war (z. B. Götz 6, 20; 96), später wieder neu auflebte und dann in persönlicher Färbung in den individuellen Wortschatz überging. — Kurze Erwähnung mag auch das Wort „dämmern“ finden, das besonders als Ausdruck der Mondschein-Empfindsamkeit bei den Stürmern und Drängern beliebt war; doch scheint auch hier Goethe die Führerschaft übernommen zu haben. Wie sich der Terminus später entwickelte, ist oben S. 165 gezeigt worden.

Weitaus das grösste Interesse aber von allen Idiotismen Goethes, die in der Genieepoche wurzeln, beansprucht das Wort „dumpf“. Auch in diesem Falle lässt sich deutlich verfolgen, wie Goethe ein Wort, wenn es

ihm fruchtbar erschien, mit Bewusstsein vertiefte, im Unterschied von anderen gleichzeitigen Schriftstellern, die mehr einer litterarischen Mode folgten. Der seit 1750 aufgekommene Ausdruck musste einem Zeitalter willkommen sein, das seit Klopstock gelernt hatte, nach innen zu horchen und die geheimnisvollen Vorgänge des Gefühlslebens zu analysieren. Es ist auffällig, wie beliebt das Wort gerade seit 1770 wird, sei es auch nur im konkreten Sinne; vor allem Lenz gebraucht es sehr häufig, schon in dem stark klopstockisierenden Jugendgedicht „Die Landplagen“ in Wendungen wie: „dumpfes Prasseln“, „dumpfes Murmeln“, „dumpfigste Höhlen, wo ewige Dämmerung schleicht“, vgl. Gedichte ed. Weinhold S. 21, 22, 23, 37, 40, 47 u. s. w. Auch Klinger liebt das Wort und verwendet es genau wie Goethe so oft in Stella, Werther etc. (Belege oben S. 158), z. B. „Es ist mir wieder so taub vor'm Sinn. So gar dumpf.“ „Sturm und Drang“ in Reclams Bibl. S. 8. Am nächsten der Goetheschen Prägnanz kommt jedoch F. H. Jacobi. In seinem ersten Roman „Allwills Briefsammlung“, der direkt unter dem Einfluss des Zusammenseins mit Goethe im Juli 1774, jenes seligen „Hin- und Wiedergebens“ (22, 169) entstand, ist „dumpf“ zahlreich anzutreffen in der ausgesprochen negativen Färbung, die Goethe schon früh mit dem Worte verband, so z. B. Werke I, 6; 17; 73; 292.

Am überraschendsten aber wirkt die Thatsache, dass Jacobi an einer Stelle ganz offensichtlich jene positive Färbung entwickelt, die dem Wort bei Goethe eine gewisse Berühmtheit verliehen hat. Die Stelle lautet im Zusammenhang: „Ich bin, von innen und von aussen, in einem wunderbaren Gedränge. . . . . Bliebe mein Kopf so dumpf so nebellicht, wie diese Zeit über, dann säh' ich der Verwirrung ein Ende: alles sollte bald gerichtet und geschlichtet sein... Du weisst, beim Nebel fliessen die

Dinge so hübsch ineinander... und sieh, Bruder, so ist wahrhaftig der Nebel das treffendste Bild weiser Gemütsverfassung.“ Allwill, Werke I, 60 f. Diese Sätze geben genau die Atmosphäre wieder, in der das Goethesche positive „dumpf“ wurzelt, und zwar in fast noch extremerer Färbung, als Goethe sie irgendwo bietet. Zur Vervollständigung könnte man aus Jacobi etwa noch folgende Stellen heranziehen: „Diese liebe Verworrenheit, diese Dämmerung war es eben, warum mir so wohl war“, 1, 11; „Unsere Philosophen allein bewohnen himmelhohe Felsenhöhen, von keinem Dufte getrübt, rundum endlose Helle und Leere. Mir ginge da der Athem aus...“ 1, 73. In solchen und anderen Äusserungen Jacobis erkennt man deutlich jene Antithese zwischen dem warmen, liebeerfüllten Herzen und dem kalten Rationalismus, die Goethe so scharf gefasst hat in dem Faust-Paralipomenon: „Helles, kaltes, wissenschaftl. Streben, Wagner. Dumpfes, warmes wissenschaftl. Streben, Schüler.“ W. 14, 287.

Jacobis Berührungen mit Goethe in sprachlicher Hinsicht sind damit noch nicht erschöpft. Auf den häufigen Gebrauch von „Fratze“ war schon oben S. 295 hingewiesen. Dass das Wort „Leidenschaft“ im Allwill eine wichtige Rolle spielt, kann nicht verwundern; doch finden sich nicht die mannigfaltigen Schattierungen, die dem Wort in Goethes späterer Prosa eine so wichtige Funktion zuweisen. Dagegen zeigt Jacobi an einigen anderen Beispielen, dass er ein feineres Gefühl für derartige Nuancen hatte, wie z. B. in der ganz Goetheschen Gegenüberstellung von Streben und Erstreben, Wollen und Vollbringen 1, 114 (vgl. oben S. 212). Bemerkenswert ist auch die Prägnanz von „derb“ in dem Ausdruck: „Einer von Claudius Brüdern, ein derber, geistvoller Mann“ 1, 340, sowie die von „frech“, wenn das Gleichnis von Orpheus und den Bacchantinnen „ein freches Gleichnis“ genannt wird

1, 347. Endlich verdient die häufige Anwendung von „stetig“ angemerkt zu werden, das bei Goethe erst später seine besondere Prägnanz erwirbt.[1])

Es könnte auffällig erscheinen, dass von allen mitstrebenden Genossen Herder hinsichtlich der Frage der Prägnanz so wenig Berührungen mit Goethe zeigt. Die Erklärung dürfte darin liegen, dass die Bedeutung von Herders Sprache weit weniger in der zarteren Schattierung der einzelnen Worte liegt, als in dem gewaltigen, hinreissenden Pathos der Rede, den kühnen Neuschöpfungen und dem unerschöpflichen Bilderreichtum. Seine Sprache zeigt also eher eine extensive Tendenz. Dass das vielerörterte „dumpf“ auch Herder geläufig ist, versteht sich von selbst; erwähnt sei die Wendung: „verdumpfter Schulmeister“ (Hempel 17, 313). Es scheint allerdings, als ob das Wort erst nach dem Zusammenleben mit Goethe in Weimar bei ihm häufiger wird; sicher lässt sich das nachweisen hinsichtlich Wielands, denn zwischen 1776 und 1781 tritt es auf einmal mit auffallender Häufigkeit in seinen Schriften auf, vgl. Ausg. Hempel 4, 63; 222; 31, 171; 162 (verdumpft); 36, 21 (stockdumpf); 36, 28 u. s. w. An einer Stelle spielt sogar jene positive Färbung der warmen, lösenden Empfindung hinein; im „Gaudalin“ lauten nämlich einige Verse (Hempel 4, 164):

[1]) Jacobis Bekanntschaft mit den Ausdrücken „stetig“ und „Stetigkeit“ (z. B. 1, 53; 1, 166; 5, 58) ist übrigens von besonderem Interesse im Hinblick auf eine Notiz, die R. M. Meyer über die Geschichte des Wortes beibringt (Neue Jahrbücher 1900, 1. Abt. S. 466). Danach galt „stetig“ noch um 1813 als eine „neue Creation“, wie sich Hardenberg ausdrückte, und R. Meyer weist mit Recht darauf hin, wie wenig massgebend solche Zeugnisse über das Alter eines wirklichen oder vermeinten Neologismus seien, da doch Goethe das Wort „Stetigkeit“ schon seit 1795 mit bestimmter Prägnanz anwende. Durch die vorstehenden Belege aus Jacobi wird nunmehr die Altersgrenze des Wortes um weitere 20 Jahre zurückgeschoben.

„Alles wird dumpfer, dämmernder, milder
Und schwimmt in lieblicher Ungewissheit,
Bis aus den sanft verworrenen Schatten
Sich jene magische Welt erhebt...“

---

Mit den 80er Jahren beginnen die Prägnanzen Goethes allmählich heranzureifen, und es erhebt sich die Frage, inwiefern seine Freunde von seinem Wortgebrauch beeinflusst wurden, zumal in den späteren Jahren. Man würde hier zunächst an Schiller denken, dessen sprachliche Abhängigkeit von Goethe jedoch verhältnismässig gering ist. Zumal die wichtigsten Prosaschöpfungen Schillers fallen in eine Zeit, in der Goethes Altersprägnanzen noch im Werden waren. Allerdings liegt insofern ein Einfluss vor, als Schiller im Briefwechsel mit Goethe oft gewisse Ausdrücke verwendet, die in ihren theoretischen Erörterungen eine Rolle spielten, wie „falsches Streben“, „fordern“, „fratzenhaft“, „absurd“, „Beschränkung“, „Streben“, „fruchtbar“ und andere. In solchen Fällen bedient sich Schiller, wie begreiflich, der Terminologie des Freundes; ob die Einwirkung bei einer längeren Laufbahn Schillers umfangreicher und nachhaltig gewesen wäre, muss dahingestellt bleiben. Jedenfalls war an sich die intensive Nutzung der Worte, wie alle subtilere Arbeit, nicht Schillers Sache, und die beständige Handhabung der abstrakten philosophischen Sprache war nicht geeignet, den Sinn für Konkretisierung und für die Bildkraft der Worte zu entwickeln.

Was die anderen Freunde Goethes anlangt, so zeigen die Briefe seiner Korrespondenten, die in manchen Fällen die einzigen Quellen sind, nur wenig Spuren einer Einwirkung. Weder Knebel, noch Zelter, noch sogar Riemer sind berührt; vereinzelt Reinhard, dem die Prägnanz

jedenfalls auffiel (vgl. über „redliches Streben", Briefw. S. 187). Nur drei von Goethes Freunden zeigen deutlichere Einwirkung und zwar in aufsteigender Folge: Boisserée, H. Meyer und Eckermann. Was den letzteren betrifft, so bedarf es keines Beweises, dass hier ein einzig dastehender Fall eines restlosen Aufgehens in einem fremden Muster vorliegt. Der Altersstil Goethes war Eckermann so in Fleisch und Blut übergegangen, dass wir thatsächlich in seinen „Gesprächen" Goethes Rede zu hören vermeinen. Daher verdient auch Eckermanns Überlieferung unbedingtes Vertrauen; selbst wo er kurze Notizen überarbeitete, ist es in Goethes Geist geschehen. Nichts beweist dies Eindringen in die „innere Form" der Sprache Goethes mehr, als die sichere Handhabung der Prägnanzen. Ein Vergleich der Altersprosa mit Eckermanns Wiedergabe der Gespräche zeigt augenfällig, wie vollkommen letzterer seines Meisters Rede gerade auch hinsichtlich dieser feinen Wortnuancen und typischen Ausdrücke zu erfassen und nachzubilden wusste. Nicht unwichtig ist dabei die wiederholt berichtete Thatsache, dass Goethe so sprach, wie er schrieb (vgl. auch Philippi, Kunst der Rede S. 152). Aus diesem Grunde bedurfte es bei der Wiedergabe der Gespräche keiner besonderen Redaktion und Stilisierung, sondern das Geschriebene und Gesprochene gewährte dem Aussenstehenden den Eindruck eines einheitlich Empfangenen und Dargebotenen und musste alle Äusserungen der Individualität Goethes als die einer konstant und zuverlässig funktionierenden Kraftquelle erscheinen lassen.

Der zweite von den genannten Altersfreunden Goethes, Sulpiz Boisserée, gebraucht in seinen Briefen nicht selten einzelne Worte in Goethes Schattierung, und zwar seien folgende Fälle angemerkt: „Wesen" II, 371; 429; 568; I, 592; „Dämonen" II, 190; 225; Willemer, „der

alte tüchtige und wunderliche Freund“ II, 376; Zelter, „den ich wegen seiner durchaus tüchtigen, kräftigen Persönlichkeit . . . schätze“ II, 431; „thätige Teilnahme“ II, 518; „unschätzbar“ II, 256; 383; „ich füge hinzu, dass das Geschäft . . . durchaus auf die reinste und ehrenvollste Weise geführt . . . ist“, II, 468. „Sie werden an ihm einen mit reinem Kunstsinn begabten, von einem durchaus redlichen Streben beseelten, jungen Mann finden.“ II, 251.

Weitaus die stärkste Einwirkung, nächst Eckermann, zeigt Heinrich Meyer, und zwar gerade nach der Seite des Wortgebrauches, während der Stil zu Ende noch so ungeschickt und schleppend ist, wie zu Anfang. Da wir hier von letzterem Punkte ganz abzusehen haben, seien einige Ausdrücke angeführt, die in ihrer Prägnanz ohne Zweifel auf Goethes Einfluss zurückgehen (benutzt ist Weizsäckers Ausgabe in Seufferts Neudrucken No. 25: Kleine Schriften zur Kunst von Heinr. Meyer): „leidenschaftlicher Geschmack der Menge“ S. 60; „beschränkte häusliche Verhältnisse“ S. 62; „freie, thätige Heiterkeit“ S. 58; „redliches Bestreben“ S. 113; 114; 131; „treufleissige Nachahmung der Natur“ S. 90; „reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit“ S. 5; „er suchte immer mehr mit weniger Mitteln zu bedeuten, und hat zuletzt, über dem Streben nach dem . . . Bedeutenden, die Ausführung ein wenig vernachlässigt“ S. 181; sehr beliebt ist das Wort „Neigung“ bei Meyer; auch „löblich“, „abstrus“ u. andere Adjektive dieser Art sind nicht selten. Es ist bemerkenswert, dass der von Goethe bekanntlich inspirierte Aufsatz: „Neudeutsche religios-patriotische Kunst“ S. 97 ff. besonders reich an solchen Prägnanzen ist.

In den bisher behandelten Fällen ist ein direkter Einfluss nie ausgeschlossen und meist nachweisbar. Nachdem alle persönlichen Beziehungen mit dem Meister aufhören und das Zeitalter der „Enkel“ beginnt, breitet sich der Einfluss in demselben Masse, wie die sicheren Nachweise einer Einwirkung sich mindern. In der Behandlung dieses Abschnitts der ganzen Frage sind mehrere Gesichtspunkte zu berücksichtigen. Wo auch immer Parallelen zu Goethes Wortgebrauch auftreten, kann einesteils das Prinzip der spontanen Entwickelung wirksam sein, anderenteils ist es begreiflich, dass bei einigen Schriftstellern ein Vertiefen in Goethes Denk- und Ausdrucksweise gelegentlich auch im Wortgebrauch deutliche Spuren hinterlassen kann. Derartige Übereinstimmungen sind ferner von verschiedener Wichtigkeit, je nachdem sie nur vereinzelt auftreten, oder im grösseren Zusammenhang und auf eine durchgehende Geistesverwandtschaft deuten. Die letztere seltene Kombination soll weiter unten durch einige Fälle illustriert werden, während hier zunächst einige Beispiele des isolierten Auftretens Goethescher Prägnanzen zu besprechen sind. Dabei ist übrigens ganz abgesehen von Neubildungen wie „Wahlverwandtschaften“[1]), „gegenständlich“, „stoffartig‘ u. a., die

[1]) Interessant ist übrigens die Genesis dieses Ausdrucks, der zuerst 1785 in die deutsche Sprache eingeführt wurde; in diesem Jahre erschien nämlich eine deutsche Übersetzung der Schrift des auch Goethe bekannten (vgl. 33, 372) schwedischen Chemikers Bergmann: De attractionibus electivis (vgl. Strehlkes Einleitung zu den Wahlverw. 15, 9). Ob Goethe den Terminus aus dieser Übersetzung übernahm, ist nicht bekannt. Jedenfalls würde auch der Annahme einer selbständigen Schöpfung nichts im Wege stehen, wenn man sich eine Stelle aus einem Briefe an Schiller vom 23. Okt. 1799 vergegenwärtigt. Es heisst hier über den französischen Dramatiker Crebillon: „Er behandelt die Leidenschaften wie Kartenbilder, die man durcheinander mischen . . . und wieder ausmischen kann, ohne dass sie sich im geringsten verändern. Es ist

längst Allgemeingut geworden sind. Es handelt sich hier nur um die Vertiefung des alten Sprachgutes.

Das Wort „tüchtig“ erscheint einmal bei Fr. Vischer in durchaus Goethescher Prägnanz: „Man wird bei den grossen Dichtern eine Grundlage tüchtiger Nüchternheit . . . finden“; Ästhetik III, 1218. Das gleiche Wort verwendet Laube wiederholt in seiner Einleitung zu Heinses Schriften (Lpz. 1838) in ganz prägnanter Weise: „Es wird (bei der Darstellung des Nackten in der Kunst) immer vorausgesetzt, dass es sich um einen offenen, tüchtigen Zweck handelt . . .“ I, XLIV. „Seine (Heinses) Briefe werden an Gegenstand und Umsicht voller und tüchtiger . . .“ I, LI. In diesen Fällen liegt wohl spontane Entwickelung vor, dagegen begegnet in W. Scherers Rede auf J. Grimm ein Satz, der von Anfang bis Ende fast wie ein Citat klingt: „Wilhelms (des Bruders) Entwickelung zeigt keine Sprünge und Umwälzungen; früh ergriff er, was ihm gemäss war und hielt es mit Treue fest.“ Kleine Schriften I, 7. Die unbewusste Quelle ist wohl ein Vers aus Hermann und Dorothea: „Was er begehrte, das war ihm gemäss; so hielt er es fest auch.“ (2, 90.)

Sehr begreiflich muss es scheinen, dass sich (bei Novalis hier und da Spuren seiner Vertiefung in Goethe und den Wilh. Meister zeigen; vgl. Ausdrücke wie: „falsche Tendenz“ 3, 255; „Nullität“ 3, 316[1]); „perfektibel“ 3, 314.

---

keine Spur von der zarten chemischen Verwandtschaft, wodurch sie sich anziehen und abstossen, vereinigen, neutralisieren, sich wieder scheiden und herstellen.“ Der Vorstellungsinhalt des Ausdrucks „Wahlverwandtschaften“ ist hier also nach seiner metaphorischen Verwendung schon genau umschrieben, während das Schlagwort selbst erst seit 1808 bezeugt ist.

[1]) Das Wort „Nullität“ ist übrigens bei vielen Schriftstellern zu belegen, aber nirgends annähernd so häufig, wie bei Goethe.

Letzteres Wort kommt einmal in einer Betrachtung vor, die von Goethe selbst stammen könnte und den Gegensatz zwischen Wilh. Meister und Werner (s. oben S. 32) vortrefflich umschreibt: „Verworrenheit deutet auf Überfluss an Kraft und Vermögen, bei mangelhaften Verhältnissen; Bestimmtheit auf richtige Verhältnisse, aber sparsames Vermögen und Kraft. Daher ist das Verworrene so progressiv, so perfektibel; dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört.“ 2, 194 (Tiecks Ausgabe). Die Antithese: verworren — ordentlich, entspricht der Goetheschen: werdend, strebend — fertig. — Andererseits wäre noch zu untersuchen, inwiefern Goethe von Novalis Anregung empfangen hat. Wir wissen, dass Riemer sich Stellen aus Novalis „Blütenstaub“ aushob und in seine Tagebücher eintrug, wie z. B. aus dem Abschnitt über Poesie und Kunstwerke bei Novalis 2, 218ff. (vgl. Riemers Tagebücher, Deutsche Revue Januar 1886). Diese Aphorismen von Novalis mögen oft zwischen Goethe und Riemer erörtert sein, und so scheint es erklärlich, dass die Gespräche, die Riemer aus jenen Jahren überliefert, nicht selten gleiche Themata behandeln und in Gedankengang und Manier oft an Novalis erinnern.[1]) So z. B. die Betrachtungen über den Witz Nov. 2, 191 ff.; über den Dichter als „Vorstellungsprophet der Natur“ 3, 186, als „Naturkundiger“ 2, 102 (vgl. Wanderjahre 18, 233). Bemerkenswert ist, dass Novalis das bei Goethe seit etwa 1808 so

---

[1]) Der Grund von solchen Berührungen liegt in dem Verhältnis beider Dichter zu der gemeinsamen Quelle, zu Schellings Naturphilosophie (vgl. Windelband, Gesch. d. neueren Philosophie II, 237: 243; Haym, Romantische Schule S. 608 ff.). In wiefern Goethes Übereinstimmungen mit Schelling als spontanes Mitschwingen oder als Beeinflussung aufzufassen ist, verdient noch eine genauere Untersuchung: doch ist das erstere wahrscheinlich. Jedenfalls ist die eigentümliche Konsequenz, mit der Goethe die Begriffe der Polarität und Steige-

beliebte Bild von der „Systole und Diastole“ schon 10 Jahre früher anwendet: er nennt die Vereinigung der Welt- und Selbstbetrachtung, der Peripherie und des Mittelpunktes, des Diskantes und Basses, die „Diastole und Systole des göttlichen Lebens“. 2, 174. Auffällig ist ferner die Übereinstimmung beider Dichter in der Klassifizierung von Übersetzungen (vgl. oben S. 287); auch Novalis unterscheidet drei Arten der Übersetzung, die er „grammatische, verändernde, oder mythische“ nennt. 2, 186 f. Obwohl Goethe sich anderer Benennungen bedient und überhaupt viel exakter verfährt, so folgen doch beide offenbar ähnlichen Kriterien. Ganz wie Goethe führt Novalis als Typus der mittleren Gruppe die französischen Übersetzungen an und bemerkt, dass sie leicht „ins Travestieren“ fallen, ähnlich, wie Goethe sie „parodistisch“ nennt.

Gelegentlich begegnet man Goetheschen Wendungen, wo man sie am wenigsten vermuten würde, wie z. B. bei Rob. Schumann. Dieser Musiker-Poet hat sich anfangs durchaus an Jean Paul gebildet und erst später das Studium Goethes aufgenommen, aber offenbar mit um so grösserer Innigkeit und mit wahrhaftem Eindringen in seine Denkweise. Als Zeugnis mag die folgende, schlichte Äusserung dienen: „Heute ist Goethes Geburtstag, den ich recht goethisch zubringen will, d. h. in Arbeit, aber auch Freude und Genuss.“ Briefe, Neue Folge S. 187. Gerade dies Goethesche Lebensideal berührte in Schumann

---

rung (bei Schelling meist: „Potenzierung“) entwickelte, nur eine praktische Fortbildung der Theorien, die Schelling in seiner „Deduktion des dynamischen Prozesses“ (Werke IV, 1 ff.) und überhaupt in seiner Philosophie der Natur niederlegte. Dabei ist es bezeichnend, dass Goethe hier wie anderswo von der spekulativen Seite ganz absieht und sich auf die physikalische beschränkt, um von hieraus den Übergang zur Ethik zu gewinnen.

eine verwandte Saite, wie er denn in seiner ganzen vornehmen Gesinnung und seiner Positivität ein Angehöriger der „stillen Gemeinde“ war. Die wichtige Goethesche Prägnanz „streben“ begegnet daher überaus häufig in Schumanns Briefen, auch in der typischen Formel „redliches Streben“ (Neue Briefe S. 153). Mit Goethe erkennt auch er gewisse Grössen als Urphänomene an: „Bach'en ist nach meiner Überzeugung überhaupt nicht beizukommen; er ist incommensurabel.“ Neue Briefe S. 151. Wahrhaft überraschend aber muss es wirken, hier eine abermalige Verwendung des positiven „dumpf“ anzutreffen, und zwar ganz im Sinne Goethes zur Bezeichnung der Empfindungsfülle, die dem Schöpfungsprozess vorhergeht: „ich versank in eine Art Dumpfheit, die mich seit einigen Jahren manchmal packt — da macht' ich mich an ein Riesenwerk, das alle, alle meine Kräfte in Anspruch nimmt . . .“ Jugendbriefe, S. 160.

---

Einzelbeispiele, wie die vorliegenden liessen sich leicht vermehren; wichtiger sind die Fälle, in denen ein Schriftsteller nach seiner ganzen Individualität eine so innige Verwandtschaft mit Goethes Denkweise zeigt, dass auch in seinem Wortschatz, sei es durch Einfluss oder Urschöpfung, Goethesche Prägnanzen auftauchen. Ein solcher Fall liegt z. B. in Grillparzer vor, obwohl sein Prosastil keineswegs Goethisch genannt zu werden verdient. Auch fehlen ihm einige der wichtigsten Stützen von Goethes Denkweise, wie vor allem der Begriff der „Gegenwart“ (vgl. Sauers Ausgabe 15, 60; 66). Mit anderen Anschauungen Goethes berührt er sich dagegen auffallend, und zwar vorwiegend nach der künstlerischen und ästhetischen Seite hin; so z. B. in folgenden Sätzen über

die Forderung der „Begrenzung“ und „reinen Anschauung“: „Als allernotwendigstes Streben hat mir immer geschienen, so wie bei dem gewöhnlichen Menschen Erweiterung, so bei dem ungewöhnlichen Begrenzung . . . Was ich erreichen möchte, wäre: Reines Auffassen in der Idee aller menschlichen und natürlichen Zustände . . .“ 15, 64. Das Wort „rein“ zeigt auch in folgender Stelle eine echt Goethesche Prägnanz: „In die Zukunft schauen, ist schwer; in die Vergangenheit rein zurückblicken, noch schwerer. Ich sage: rein, d. h. ohne von dem, was in der Zwischenzeit sich begeben oder herausgestellt hat, etwas in den Rückblick mit einzumischen.“ 15, 163. Bemerkenswert ist die Prägnanz von „Forderung“ in folgendem Satze: „Länger . . . dauerte die zweite Ausgeburt falsch angewendeter Gelehrsamkeit: Übertreibung der Forderungen an die Produktion.“ 15, 81; in dem gleichen Aufsatz werden ganz im Sinne Goethes „die Forderungen“ kontrastiert mit den „nach Erfüllung Strebenden“. Auch die Formel „falsche Bestrebungen“ findet sich gelegentlich (15, 31; 32) obwohl nicht genau in Goethescher Nuance. Die Betrachtung über den Dilettantismus (15, 35) klingt teilweise an Goethe an, wie z. B. in der Betonung der „Darstellung“ als des „charakteristischen Merkmals jedes Kunstwerks“. Mehreremal erscheint „steigern“ in Goetheschem Sinne: „ein gesteigertes, geistreiches Leben“ 14, 62; „der Dilettant ist ein gesteigerter Liebhaber“ 15, 35. Sehr nahe berühren sich beide Dichter in ihrer Vertiefung des Begriffes „Komposition“, denn wenn auch Grillparzer das Wort selbst nicht angreift, so interpretiert er es doch ganz im Goetheschen Geiste als „das Band der inneren Notwendigkeit, wodurch die einzelnen willkürlichen Gestalten der Kunst zu einem organischen Ganzen, zu einer Kunstwelt verbunden werden.“ 16, 35. Besonders auffallend ist wohl

die ungemeine Beliebtheit des Wortes „absurd“, das, wie bei Goethe, zum typischen Scheltwort wird (vgl. 12, 204; 14, 36; 57; 172; 15, 23; 65, 92; 16, 22; 17, 15; 17; 29; 19, 185 u. s. w.). Der häufige Gebrauch mag sich aus der Verbitterung und griesgrämigen Stimmung des Mannes im Alter erklären, zumal dieser Verneinung nicht, wie bei Goethe, die polaren Perioden der „Begabung“ und Selbstverjüngung entsprachen und eine Harmonie der Kräfte herstellten.

---

Weit mehr noch als Grillparzer, zeigen zwei andere Dichter eine auffallende Verwandtschaft mit Goethes Denkweise: Immermann und Hebbel.[1]) Wie tief durchdrungen besonders der erstere Schriftsteller vom Geiste Goethes ist, verdiente eine besondere Untersuchung. Eine kernhafte Natur, nach „reinen“ Zwecken trachtend, in gleicher Weise mephistophelisch begabt, wie von gesunder

---

[1]) Ein paar Worte verdient das Verhältnis Gutzkows zu Goethe, insofern als er für gewisse Prägnanzen des Dichters ein Verständnis zeigte. Man kann überhaupt Gutzkow ein tieferes Eindringen in Goethes Denkweise nicht absprechen und seine bekannte Schrift „Über Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte‘ 1836, verdient trotz des vielen Falschen und Schiefen darin, noch heute Beachtung. Er erkennt z. B. klar die induktive Natur Goethes, die sich vom kleinsten und von der Häuslichkeit über die Welt verbreitet, um wieder in die Systole der Beschränkung zurückzukehren. (S. 63 ff.; hier liegen auch die Wurzeln der Formel: „beschränkte, häusliche Zustände“ vgl. oben S. 31). Auch wie sich diese einfachen „Verhältnisse“ bei Goethe zu den höheren Potenzen von „Wohlwollen, Neigung, Liebe, Leidenschaft“ emporsteigern (vgl. oben S. 116), wird S. 68 erwähnt. An anderer Stelle (S. 46) wird die Prägnanz von „gehörig“ richtig erkannt als Ausdruck der individuellen, gemässen Gestaltung, die alle Schablone in der Kunst anfeindet. Endlich sei noch auf die verständnisvolle Beurteilung von Goethes Prosastil hingewiesen (S. 82 ff). Gerade diese letztere Stelle ist aber ander-

Positivität erfüllt, bekundet Immermann in zahlreichen Einzelheiten eine echt Goethesche Anschauung, vor allem nach ihrer organischen Seite. Es liessen sich aus seinen Werken eine Reihe Citate zusammenstellen, die auffallend an Goethe anklingen und teilweise sicher auf Beeinflussung beruhen. Als eins der auffälligsten Beispiele sei folgende Stelle aus den „Memorabilien" hier ausgehoben: „Der geheime Grund, weshalb Viele gegenwärtig die Falte des Missmuts noch vor der Runzel des Alters an der Stirne zeigen, ist, dass sie sich im Stillen den geistigen Forderungen, die sie auch an sich ergangen glauben, nicht gewachsen halten . . . Es existiert jetzt eine weitverbreitete Gesellschaft empor sich Schraubender und empor Geschobener, deren Zustand fast an den frevelhaften Rausch und an das ernüchterte Elend der Opiumesser erinnert." Werke (Hempel) 18, 87. Man erkennt in dieser Betrachtung sofort den Gedankengang wieder, dem Goethe in den berühmten Maximen 18 und 127, über die Forderungen der gesteigerten Gegenwart und über die proble-

---

seits bezeichnend für Gutzkow, insofern als sein eigener Stil sicher nicht irgend ein Streben nach dem „bezaubernden Ton" von Goethes Prosa verrät. So sind alle seine Betrachtungen mehr die Glossen eines Aussenstehenden, der halb ironisierend die Eigentümlichkeiten und Schwächen eines grossen Mannes von oben herab zergliedert. Eine innere Verwandtschaft und wirkliche Befruchtung findet dagegen nicht statt; es ist ein Wissen, kein Thun. Diese Haltung ist überhaupt charakteristisch für die meisten Mitglieder des Jungen Deutschlands; man stösst sich an gewissen Auswüchsen und Schwächen Goethes und vermisst das Fehlende, anstatt den vorhandenen Schatz zu nutzen und die Fehler als notwendige Ergänzungen der Vorzüge zu begreifen. Übrigens dürfte R. M. Meyers Urteil über Gutzkows Schrift (Deutsche Litt. des 19. Jahrh., S. 221) wohl allzu streng sein, und noch weniger scheint es billig, in Immermanns Verhältnis zu Goethe nur eine „theoretische Bewunderung" zu sehen und „praktisch überall ein Mäkeln, Beanstanden, Besserwissen." (S. 115).

matischen Naturen für alle Zeiten den bündigsten Ausdruck verliehen hat (vgl. oben S. 52 ff).

Was die Wortprägnanzen betrifft, so seien einige Sätze vorangestellt, in denen die Idee der „inneren Form", die von so fundamentaler Bedeutung für Goethe ist (vgl. G.-J. 13, 229; 14, 296; 16, 190), von Immermann wesentlich erweitert wird (diese Umgestaltung scheint aus den Erörterungen von R. M. Werner über „innere Form", Lyrik und Lyriker S. 416, nicht klar genug hervorzugehen); er versteht darunter „die lebendigste und konsequenteste Darstellung harmonischer Einheit und eines inneren poetischen Lebensgesetzes durch die ganze Konstruktion eines Gedichts hindurch." 17, 476. (Damit deckt sich im Prinzip Grillparzers oben zitierte Definition des Begriffes „Komposition"). Immermann geht allerdings einen wichtigen Schritt über Goethe hinaus, indem er unter dieser inneren Form nicht nur die organische Triebkraft und die „gehörige" Gestaltung versteht, sondern auch ihre Quelle, d. h. in diesem Falle das bodenständige, nationale Element. Es handelt sich hier also weniger um die innere Form des einzelnen Kunstwerks, als um die einer ganzen Kunst, und in diesem weiteren Sinne hat die Kunst eines Volkes erst dann den adäquaten Ausdruck und die organische Form gefunden, wenn sie aus sich selbst heraus gewachsen ist, wenn sie durchaus nationalen Ursprungs ist und nationale Ideale verkörpert. In der wichtigen Abhandlung „über den rasenden Ajax des Sophokles" spricht Immermann die gleichen Ideen aus, die später von Hettner, Hehn und Vischer geäussert sind, dass die Abwendung unserer grössten Dichter von der deutschen Art zur Antike uns um „eine eigentliche National-Tragödie" gebracht hat (17, 404). Er hofft und wünscht an anderer Stelle, dass die deutsche Poesie die Form finden möge, „die sie bei ihrem subjektiven Ursprunge noch nicht rein erlangen

konnte. Ich meine nicht die äussere grammatische Form, für die Platen lebte und starb, sondern eine innere, geistige, eine, wie sie mir aus Shakespeare, Dante, Cervantes deutlicher entgegentritt, als aus Goethe. Die deutsche Poesie als Kunst will mir als eine zweite Möglichkeit unserer grossen Litteratur erscheinen.“ 18, 160. Diese Erweiterung der Idee der „inneren Form“ durch Immermann ist deshalb besonders wichtig, weil sie durch die Aufnahme des „stoffartigen“ Elements eine neue Synthese eingeht und den rein ästhetisierenden Standpunkt ablehnt, der von Goethe zu allen Zeiten so stark betont wurde.

In dem letzten Citat fällt die Prägnanz von „rein“ auf, sie begegnet ähnlich in dem Ausdruck „der reine, grosse Despotismus“, 18, 215, worunter ein Despotismus zu verstehen ist, der sich im Gegensatz zu dem Napoleons nicht mit kleinlichen Mitteln der Schauspielerei befasst, sondern „rein und naiv“ auftritt“, als Gewalt, die da sagt: „Ich bin Gewalt, weil Gott in dieser Gewalt wohnt.“ Ähnlich wie Goethe betrachtet auch Immermann den Despotismus nur „als eine Notwendigkeit mehr, neben welcher manches Leben in Freiheit aufblühen kann.“ 18, 214. — Das Thema der „menschlichen Beschränkung“, dem auf dem Gute des Oheims in den Wanderjahren der Sonntag gewidmet ist (18, 99), empfiehlt Immermann als Hauptthema der Religionsphilosophie 18, 178. Den hieraus entspringenden Gegensatz zwischen Gott und Welt nennt er mit einem beliebten Terminus Goethes „das Urphänomen“. Wie er an dieser Stelle, die dem Abschnitt „Fichte“ entnommen ist, eine tiefe Naturreligion entwickelt und ganz im Geiste Goethes die Welt als Gegenpol des göttlichen Wesens auffasst (18, 180), so verbindet er überhaupt mit dem Begriffe „Frömmigkeit“ ganz die Goethesche Färbung und wendet auf Grabbe einmal den

Ausdruck „Naturfrömmigkeit“ an (19, 33), wie Goethe auf Shakespeare (vgl. oben S. 102). Mehrere Male erscheint „gemäss“ in der bekannten Prägnanz: „aus dieser neuen Nation (Frankreich nach 1830) wird ein ihr gemässer . . . Zustand hervorgehen“ 18, 204; ferner 17, 9. Sehr beliebt ist „Fratze“ z. B. 8, 76; 10, 30; auch das Adjektiv „fratzenhaft“, 3, 210; 8, 122; 17, 476. Zu bemerken ist ferner der Gebrauch von Goethes typischer Metapher: „der Graziose“ z. B. 18, 122; 20, 114. Ähnlich wie Goethe (s. oben S. 250; ferner Riemer, Briefe, S. 331), nennt auch Immermann das litterarische Publikum den „Aristophanischen, würstegefütterten Demos“ 19, 137. Auffallend ist ferner die häufige Anwendung des Wortes „Wirtschaft“; wie Goethe von der „Wirtschaft der Seeschnecken“ (vgl. oben S. 109), redet Immermann von der „Wirtschaft der Infusionstiere“ 1, 91, „der Ameisen“ 20, 71, „der Natur“ 20, 14. (Sanders belegt übrigens auch aus anderen Schriftstellern, wie z. B. Wieland, den gleichen Gebrauch, so dass hier keine individuelle Prägnanz Goethes vorliegt; doch ist die Häufigkeit immerhin bemerkenswert).

---

Eine ähnliche Stellung wie Immermann, nimmt Fr. Hebbel gegenüber Goethe ein; auch ihm ist im höchsten Grade eine organische Anschauungsweise eigen, und seine kritischen Arbeiten, sowie die unschätzbaren Tagebücher bieten eine grosse Anzahl Parallelen zu Goetheschen Ideen. Durch seine ganze Denkweise zieht sich der Antagonismus des Werdenden und Fertigen, des zur Selbstbeschränkung Strebenden und des stagnierend Beschränkten (vgl. oben S. 37). Folgende Stelle aus dem Tagebuch von 1839 wirft ein helles Licht auf den ganzen Vorstellungskreis: „Es ist ein Irrtum, wenn behauptet

wird, nur das Gewordene sei für den Dichter; im Gegenteil, das Werdende ... ist für ihn ... Aber das Werdende soll von der bildenden Hand des Dichters von Gestalt zu Gestalt übergehen, es soll niemals als formloser, weicher Thon ... ins Chaotische und Wirre verschwimmen, es soll im gewissen Sinne immer zugleich ein Fertiges sein ..." (Aus Fr. Hebbels Tagebüchern. Auswahl. Hendels Bibl., S. 150). Ähnliche Betrachtungen sind häufig; er hält den 3. Akt der „Genoveva" für das Beste „was ich bis jetzt machte, denn er stellt alles, was geschieht, wie werdend dar". Tageb. S. 168. Scott wird getadelt, weil er „überhaupt nur das Entwickelte, niemals das Werdende" darstelle, Tageb. S. 158. In der Sprache des Dramas unterscheidet er „Darstellung oder Relation, die Sache selbst oder einen Bericht über die Sache. Die Darstellung giebt den Werdeprozess in seiner ganzen Tiefe ... die Relation dagegen ist an das Fertige, sei es auch das Fertige im Werdenden gebunden ..." (Werke W. Kuh, Hamburg 1891, Band 10, 70). Am grossartigsten und umfassendsten ist dies Prinzip formuliert in dem Aphorismus: „Das Leben ist ein ewiges Werden. Sich für geworden halten, heisst sich töten." Tageb. S. 310.

Mit Goethe teilt auch Hebbel die Anschauung vom Kreislauf des Seienden, die am schönsten gefasst ist in dem Satze: „Das Leben bewegt sich immer in Kreisen; die Kreisform aber, auch die engste, trägt das Gepräge der Unendlichkeit." Werke 12, 37; vgl. auch 10, 80. Das „Incommensurable" von Natur- und Kunstwerken betont folgender Satz über Faust: „Das Werk begreifen, heisst seine Unbegreiflichkeit, die es mit jedem Naturwerk gemein hat, erfassen." Tageb. S. 132. Auch des Gegensatzes des „Tüchtigen" und „Halben" ist sich Hebbel bewusst, vgl. Tageb. S. 132; 138; 183. Mehreremals wird „gemäss" prägnant gebraucht: „Das ist des Menschen

letzte Aufgabe, aus sich heraus ein dem Höchsten, Göttlichen, Gemässes zu entwickeln . . .“ Tageb. S. 266; ferner S. 265. Vereinzelt steht: „ins Enge bringen“ 10, 71. — Ganz Goethisch ist folgende Auslegung des „positiven Egoismus“ (vgl. oben S. 87): „Da der dauernde Selbstgenuss unwandelbar an die Selbstentwickelung und Selbstvervollkommnung geknüpft ist, so führt dieser Egoismus eben auf die sittliche Grundwurzel der Welt zurück und stellt es sich als letztes heraus, dass man der Welt nur insoweit dient, als man sich selbst liebt.“ Tageb. S. 299. Sehr bedeutend und eine Ergänzung Goethes sind die Betrachtungen über „Sittlichkeit“: „Mit der Sittlichkeit kann sich der Dichter niemals im Widerspruch befinden, mit der Moralität nur selten, mit der Konvenienz sehr oft. Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äussert... (in der gleichen Anschauung wurzelt Goethes Lehre von der sittlichen Beschränkung. vgl. oben S. 120 f.). Die Moralität ist die angewandte, die auf den nächsten Lebenskreis bezogene Sittlichkeit . . . die Konvenienz ist . . . nichts Ursprüngliches, sondern eine Übereinkunft, die sehr viel Sittlichkeit und Moralität..., und meistens sehr viel Unsittlichkeit und Unmoralität in sich aufnimmt.“ Tageb. S. 224 f. Eine merkwürdige Übereinstimmung zeigt Hebbel mit Goethe in der Auslegung des Wortes „Pietät“ (vgl. oben S. 286): „Als die Alten die Erfahrung machten, dass der Kreis der Sittlichkeit nicht rein im positiven Gesetz aufgehe . . ., da erfanden sie das Wort Pietät. Die Pietät ist . . . die Hauptwurzel des sittlichen Menschen . . .“ Tageb. S. 294.

Endlich begegnet bei Hebbel — neben Jacobi und Schumann zum drittenmal — die positive Färbung von „dumpf“; zu überraschen braucht diese Thatsache allerdings nicht, insofern als Hebbel bekanntlich einer von

den grössten Selbstanalytikern war, der den dichterischen Schaffensprozess in allen Studien an sich beobachtete und sich schriftlich darüber Rechenschaft ablegte. Einer der wichtigsten Analysen ist der Aufsatz: „Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zu einander?“ Hier wird der schöpferische Prozess in zwei Stadien zerlegt, von denen das eine, die eigentlich naive Seite, „ein beharrlicher Zustand dumpfer Unbewusstheit“ ist, das andere, die Ausgestaltung, notwendig eine klare Erkenntnis bedingt. 10, 73 ff. Damit stimmt eine offenbar gleichzeitig (1847) niedergeschriebene Betrachtung in den Tagebüchern genau überein; auch hier wird „ein Zustand vollkommener Dumpfheit“ angenommen, worin sich alles Stoffliche erzeugt, und zwar (dem Goetheschen „Aperçu“ entsprechend), indem es „plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie“ hervortritt. „Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewusstseins.“ Tageb. S. 235. Daneben verdienen zwei weitere Stellen Erwähnung, in denen das Wort fehlt, aber die Vorstellung in meisterhafter und zugleich poetischer Weise umschrieben ist. „Der Zustand dichterischer Begeisterung ist ein Traumzustand . . .; es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiss.“ Tageb. S. 159. In einzig schöner Weise ist das Hervorspringen des Aperçus verbildlicht: „In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondenstrahl des Bewusstseins und das, was er beleuchtet, wird Gestalt.“ Tageb. S. 166.[1])

---

[1]) Hebbels Auslassungen über den Begriff der „inneren Form“ hat bereits R. M. Werner, Lyrik und Lyriker S. 417 ausführlich besprochen; dort sind auch einige weitere Einzelbelege des Ausdrucks, wie vor allem der Ausspruch Ch. G. Körners, angeführt. Auf den Begriff selbst kann hier natürlich nicht eingegangen werden, da es sich nur darum handelt, Berührungen mit der Terminologie Goethes aufzuzeigen.

Über solchen und anderen Parallelen zwischen den beiden Dichtern ist allerdings nicht zu übersehen, dass bei Hebbel mehr die innere Verwandtschaft der Vorstellungen wirkt, die gelegentlich gleiche Prägnanzen auslöst, und weniger der Trieb nach sprachlicher Intensität. Vielmehr neigt Hebbel zu extensivem Betrieb, und seine metaphorische Auffassung führt ihn eher zu rastlosem Suchen nach neuen Verknüpfungen und Bildern, als nach intensiver Nutzung des alten Materials. Dabei ist es für ihn bezeichnend, dass er theoretisch die Beschränkung als oberstes Gesetz anerkennt und „geizigste Ökonomie trotz höchsten Reichtums“ für das Zeichen des grössten Genies hält. Tageb. S. 167. — Dass Hebbel über das Problem „Wort und Bedeutung“ auch selbst nachdachte, zeigen verschiedene Stellen in seinen Tagebüchern, vor allem eine längere Betrachtung über den verschiedenen Wert des Wortes, je nachdem es von einem „platten Kopfe“ oder „tiefsinnigen Geist“ gehandhabt wird. Der platte Kopf mischt die Wörter nur wie Karten, ohne ihnen etwas von sich selbst aufzudrängen; der tiefsinnige Geist dagegen strebt dahin, „den Wörtern das kurrente Gepräge, das sie im gevatterlichen Verkehre so bequem macht, zu rauben und ihnen ein neues aufzudrücken . . . Der tiefsinnige Geist ist der zweite Faktor, auf den die Sprache rechnete, als sie nur einer von den vier Würfelseiten der Wörter ein Merkzeichen, damit die Verwechslung unmöglich sei, aufprägte, und die übrigen drei weiss liess; er giebt dem unorganisierten Element erst Form, Gestalt und den rechten Inhalt . . .“ Tageb. S. 207. Solche Äusserungen beweisen, wie tief bei allen grösseren Geistern die Überzeugung von der organischen Funktion der Worte wurzelt, die bei Goethe das allbelebende Prinzip ist. Wie der englische Schriftsteller Thomas de Quincey in seinem „Essay on Style“ von einer „Organologie des Stils“

redet, d. h. der Wissenschaft vom Stil als Organ des Geistes, so könnte man die Lehre vom Wort als Organ der Einzelvorstellung, die Organologie des Wortes nennen. Hier harren des Lexikographen noch grosse und glänzende Aufgaben.

---

Es muss aufs neue betont werden, dass die vorstehend gebotenen Nachweise über das Fortleben Goethescher Prägnanzen nur als Ansätze zu genaueren Untersuchungen solcher Art gedacht sind. Aber schon aus den hier behandelten Fällen dürfte sich eines mit Sicherheit ergeben: dass solche Prägnanzen bei allen anderen Schriftstellern nur isolierte Fälle bleiben, im Augenblick geschaffen und vom Augenblick verschlungen. Aber auch der Fall, dass ein Schriftsteller, unabhängig von Goethe seine eigene Gedankenwelt ausbauend, sich einen typischen Schatz von Wertungen geschaffen hätte, dürfte in der Litteratur nirgends nachzuweisen sein. So stellt sich Goethes Terminologie in ihrer festgefügten Struktur und geschlossenen Einheit als eine singuläre Erscheinung dar: mit Bewusstsein und Konsequenz sind die einzelnen Prägnanzen entwickelt, um einfache, aber fruchtbare Wahrheiten mit Hilfe des gegebenen Wortmaterials auszuprägen. Innerhalb des ganzen Gedanken- und Wortapparates aber pulsiert eine Individualität, die das Kleinste mit Lebenswärme und fortzeugender Kraft erfüllt, so dass alle sprachlichen Ausdrucksmittel aus dem inneren Kern hervorwachsen, von dort fort und fort genährt werden und in ihrer Gesamtheit keinen blossen Wortschatz, sondern das konsequente Wachstum eines geistigen Organismus darstellen.

Die Frage, warum sich nicht deutlichere Spuren von dieser Seite des Goetheschen Schaffens in der Litteratur nachweisen lassen, erledigt sich prinzipiell schon dadurch,

dass diese Prägnanzen auf Selbsterlebnis beruhen und nur dem aufgehen, der sie selbständig erwirbt oder nacherlebt. Wenn dies schon auserwählten Geistern nur teilweise beschieden ist, wie die obigen Ausführungen gezeigt haben, so ist noch weniger zu erwarten, dass die generelle Bedeutungsentwickelung von dem individuellen Wandel in Goethes Wortschatz beeinflusst werde. Denn zwischen den Wortschöpfungen der Volksseele und des einzelnen Genies waltet der grundsätzliche Unterschied, dass jene aus einem allgemeinen Bedürfnisse oder doch dem einer gewissen sozialen Gruppe hervorgehen, während im anderen Falle nur das Bedürfnis eines Einzelnen sich bethätigt. Allerdings ist es auch im Collektiv-Sprachleben oft ein Einzelner, der das Wort schafft, oder eine neue Bedeutung damit verknüpft, aber seine Schöpfung klingt mit den Bedürfnissen von Tausenden zusammen und wächst auf dem Boden und nach den Gesetzen des normalen Sprachlebens. Die Sprachschöpfung des Genies dagegen ist eine abnorme Produktion, die nur ihm selbst congenial ist und der geistigen Elite, aber nicht der Gesamtheit. Dazu kommt, dass die Bedeutungsschattierungen in Goethes Sprache so subtil sind, und so wenig den praktischen Bedürfnissen in der gröberen Handhabung sprachlicher Ausdrucksmittel entsprechen, dass sein Prosastil in den weiteren Kreisen noch heute nicht verstanden, sondern nur nach einigen handgreiflichen Auswüchsen beurteilt wird. Es würde sich unschwer beweisen lassen, dass der heutige Prosastil sich zum grossen Teil an den Schriftstellern des Jungen Deutschlands geschult und so an Leichtigkeit und Eleganz gewonnen, was er an der Kunst ruhiger epischer Erzählung und an der Handhabung feinerer sprachlicher Nuancen verloren hat.

Das Studium der individuellen Feinheiten in der Sprache Goethes dient somit im Grunde nur dem tieferen

Eindringen in die Individualität des Dichters und Denkers selbst. Aber diese Vertiefung trägt auch mittelbar reiche Frucht durch die Erkenntnis, dass auch das primitivste Wort in der Hand des Meisters einen unglaublichen Reichtum an Farben und Schattierungen entwickeln kann. Wie ein weiser Haushälter steht Goethe vor uns da, der seine Güter rationell verwaltet und seine Erträge von Jahr zu Jahr durch das lebendige Prinzip der intensiven Wirtschaft zu steigern weiss. Auch seine sprachtheoretischen Selbstzeugnisse beweisen, dass er die Kunst der Wortwahl mit Bewusstsein übte, und dass es kein Zufall ist, wenn er im Laufe seines Lebens einen individuellen Wortschatz von solchem Umfang und solcher Prägnanz entwickelt, wie es bei keinem anderen Schriftsteller der Weltlitteratur nachzuweisen ist. Ihm war das Wort eins mit der Vorstellung, kein mechanisches, sondern ein dynamisches Mittel, und so ist auch seine Sprache ein Ausfluss seiner ganzen Individualität und Weltanschauung, die er selbst oft genug eine „dynamische" genannt hat.

Dieser dynamische Ursprung seiner Worte wird Goethes geistige Hinterlassenschaft vor dem Schicksal einer Erstarrung zu toten Formeln bewahren, das er selbst während seiner geschichtlichen Studien zur Farbenlehre in so vielen Fällen wahrzunehmen glaubte. Wie klar er neben dem positiven Wert des Wortes auch seine verderbliche und irrtumzeugende Wirkung erkannte, ist seiner Zeit dargelegt worden; was den Denker leidenschaftlich erregt, stimmt den Dichter zu anderer Zeit zu einem anmutigen Stegreifverse über das Wort als Symbol des Lebens. Wie die Worte, kaum gesprochen, schon verklingen, so huschen Tage und Stunden wie Schattenbilder vorüber, und was uns bleibt, ist nicht mehr als der „farbige Abglanz", den auch Faust als das Resultat menschlichen Strebens erkennt. In seiner leisen, ver-

schwebenden Art gehört dieser Vers noch der Epoche der Divanspoesie an und ist eins der unzähligen Zeugnisse von der Macht Goethes, das „Gemeine“ zu dem „Höheren“ emporzusteigern und das Materielle bis zum zartesten Hauch zu verflüchtigen:

Worte sind der Seele Bild!
Nicht ein Bild, sie sind ein Schatten,
Sagen herbe, deuten mild,
Was wir haben, was wir hatten. —
Was wir hatten, wo ist's hin?
Und was ist's denn, was wir haben? —
Nun, wir sprechen: Rasch im Fliehn
Haschen wir des Lebens Gaben.

# Nachträge

flügelmännisch. Ein weiterer Beleg dieses merkwürdigen Ausdrucks findet sich in einem Gespräch vom 6. Okt. 1810, das Riemers Tagebuch verzeichnet (Deutsche Revue, Okt. 1887): (Über Don Carlos.) „Was stetig gemacht ist, erlaubt hernach nicht solche Verkürzungen (bei der Aufführung, in der das Stück sehr zusammengeschnitten war). Es muss gleich anfangs flügelmännisch angelegt sein, wie in den französischen, ja selbst im Sophokles.“ Hier liegt die dritte Stufe der Bedeutungsentwicklung vor, und der Sinn wäre etwa: „einen bestimmten Typus klar ausprägend, in harmonischen Proportionen.“ —

fruchtet baar (S. 216 A.). Wie ich nachträglich sehe, hat bereits R. M. Meyer in seiner Besprechung von Knauths Schrift (Deutsche Litteraturzeitg. 1894, Sp. 1229), die von Knauth vorgeschlagene Erklärung der Wendung bemängelt und die richtige Auffassung kurz angedeutet in den Worten: „Mir scheint die Neubildung ‚fruchtet‘ mit einer übertragenen Verwendung des Wortes ‚baar‘ verbunden.“ —

galant (S. 243). Weitere Belegstellen sind: 21, 174 (Herders galantes Wesen); — an Frau von Stein I, 19 („wenn man künftig die Fidibus hier zu Lande so galant kneipen wird, wie ein süss Zettelchen...“); — an Soret, S. 49 (die Ausgleichung wird „zierlich und galant zu bewirken sein“). Ob-

wohl sich vielleicht noch weitere Nachweise finden würden, lässt sich das S. 243 ausgesprochene Urteil doch aufrecht erhalten. —

gemein (S. 176). Eine interessante Auseinandersetzung über den Bedeutungswandel der Worte „gemein" und „edel" bietet L. Tobler in der Zeitschr. f. Völkerpsychol. 6, 395ff. Beide Worte wurden von natürlichen oder socialen Verhältnissen auf ethische übertragen, wobei das Streben nach Intensität bei „edel" eine aufsteigende, bei „gemein" eine absteigende Richtung einschlug. Mit Rücksicht darauf, dass „gemein" im Sinne von „alltäglich" sowohl Goethe wie Schiller geläufig ist, verdient die Bemerkung Toblers Erwähnung, dass der Begriff des Männlich-Edlen vorwiegend bei Schiller ausgeprägt ist, während Goethe sich mehr dem Weiblich-Schönen zuneigt. —

geschäftig. Auf dieses Wort, als einen Lieblingsausdruck des jungen Goethe, macht J. Collin in seiner Schrift: Goethes Faust in seiner ältesten Gestalt (Frankfurt 1896), aufmerksam. —

Immermanns Verhältnis zu Goethe lässt sich nach folgenden drei Gesichtspunkten gliedern: 1. Innere Verwandtschaft nach der konstruktiven Seite hin und aufrichtige Bewunderung (vgl. besonders Memorabilien 18, 161; 20, 85; 97; ferner die beiden Briefe an Goethe aus dem Jahre 1822, Schriften der Goethe-Gesellsch. Bd. 14, 256ff.). Von Wichtigkeit ist die konservative Haltung Immermanns in politischen und socialen Fragen, die ihn in Gegensatz zu dem Liberalismus der Menzel, Gutzkow, Börne etc. bringt; schon deshalb nimmt Immermann im Vergleich mit diesen, hinsichtlich seiner Stellung zu Goethe einen Sonderplatz ein.

2. Starke Beeinflussung hinsichtlich der Komposition und Motive (vgl. J. O. E. Donner, Der Einfluss Wilh. Meisters auf den Roman der Romantiker S. 187ff.; H. Jahn, Vorgeschichte von Immermanns Merlin, Berl. 1898, S. 31ff.; 120ff.; das Thema ist übrigens bei weitem noch nicht erschöpft). 3. Ablehnung des einseitigen Klassicismus Goethes (vgl. 17, 405) und gelegentliche Parodierung hinsichtlich handgreiflicher Schwächen. Besonders charakteristisch in dieser Hinsicht ist die Figur des „jungen Dichters" im 6. Buch der Epigonen, eines jener litterarischen Plusmacher, deren „lässliche" Beurteilung durch Goethe damals zu dem bekannten Ausspruch führte, dass ein Lob Goethes einen Dichter zum Mittelgut stempele. Jener Autor ist damit beschäftigt, die ganze Kunstgeschichte in Terzinen einzuschlachten; er versäumt nicht das Urteil der höchsten litterarischen Instanz in Weimar einzuholen und erhält „ein aufmunterndes Schreiben, „„in so löblichen Bestrebungen treufleissig fortzufahren"". (6, 168.) — Auf eine andere Anspielung macht R. M. Meyer aufmerksam (Euphorion 3, 432): Im Münchhausen parodiert Immermann gelegentlich den Goetheschen Ausdruck „Zustand" in der Beschreibung der ländlich-sittlichen „Knippelsdorfer Zustände" (1, 34). — Nachzutragen ist noch der Gebrauch von „trübe" in Goethescher Prägnanz in der Wendung: „Hier war keine Spur von Leidenschaftlichkeit, von trübem Verlangen." 6, 149; ferner die Faust-Reminiszenz (I, 498): „furchtsam weggekrümmt" 6, 79. Wenn Immermann einmal in der Beschreibung einer Büste der Madame de Staël die Wendung braucht: „aber um die Stirn ein ehern Band geschmiedet", so schwebten ihm

hier offenbar die gleichbedeutenden Worte Goethes vor, in der bekannten Charakteristik, die dieser von Schillers Schützling Schmidt von Friedberg, im Stil der Reiseakten von 1797 entwirft. Es heisst darin u. a.: „Aber um die Stirn schmiedete ihm ein ehernes Band der Vater der Götter.“ (An Schiller, 9. August 1797.) — Erwähnt sei endlich ein Ausspruch Immermanns, der ganz und gar aus dem gleichen konstruktiven Geiste geboren ist, der Goethes Denken und Thun erfüllt: „Überhaupt ist die Polemik nicht Poesie. . . . Nicht die Negation, das Positive ist das Element der Kunst.“ 17, 478 (vgl. hinsichtlich Goethes oben S. 177f.; Gespr. 5, 146; 7, 255). Eine um so merkwürdigere Ironie liegt in der Thatsache, dass derselbe Immermann in dem letztgenannten Gespräche (1830) als Typus der polemischen Dichtung figuriert; denn obwohl Goethe nur Platen und Heine ausdrücklich nennt, so würde er ohne Zweifel auch Immermann eingeschlossen haben, dessen Angriffe auf Platen ihm nicht unbekannt bleiben konnten. —

Maître Jacques (S. 253). Was Goethes Verwendung dieser Redensart betrifft, so hat bereits R. Boxberger in der Vierteljahrsschr. f. Litteraturgesch. I, 286 die Belege zusammengestellt und nachgewiesen, dass der Ausdruck nicht aus Diderots Roman, sondern aus Molières Avare stammt. (Vgl. auch die Notiz in der gleichen Zschr. 3, 380). —

Novalis. Da ich mich nicht vergewissern kann, ob es schon von anderer Seite geschehen ist, möchte ich hier auf ein Versehen Biedermanns, des hochverdienten Herausgebers von Goethes Gesprächen, aufmerksam machen, zumal dies Versehen in unfreiwilliger Weise die Erscheinung illustriert, dass

manche von Goethes philosophischen Gesprächen eine täuschende Ähnlichkeit mit Novalis' Improvisationen aufweisen. Die ganze Aphorismenreihe, die Biedermann als Nr. 1420a und b (Gespr. 8, 178f.) abdruckt, geben Wort für Wort Gedanken Novalis' wieder, wie sie sich Riemer aus längeren Abschnitten der Fragmente „Blütenstaub" (im Athenäum) ausgehoben und in sein Tagebuch (Deutsche Revue, Mai 1886) eingetragen hatte (in Tiecks Ausgabe Bd. 2, 218—220). —

Schelling. Zu der oben aufgezeigten Verwandtschaft zwischen Goethe und Schelling hinsichtlich des Polaritätsbegriffes bietet sich vielleicht eine Parallele in einer Beeinflussung Goethes durch den Philosophen, die O. Harnack in seinem Artikel „Goethes Monadenlehre" (Essays und Studien S. 281ff.) nachzuweisen sucht. Darnach wäre Goethes Monadenvorstellung nicht direkt auf Leibniz zurückzuführen, sondern durch die Lektüre Schellings wachgerufen worden. —

Sprechweise. Die mehrfach berührte Einheitlichkeit von Goethes geschriebener und gesprochener Prosa erhält noch eine weitere Stütze durch ein Zeugnis, das wir einem Besucher Goethes aus dem Jahre 1829, dem Freiherrn Ludwig Löw von und zu Steinfurt, verdanken: „Höchst merkwürdig, ja wahrhaft erstaunenswürdig war die Art, wie er sprach. Es war der reinste ununterbrochenste Fluss der Rede, die höchste Mannigfaltigkeit und Gewandtheit des Ausdrucks, über welchen Gegenstand er auch sprechen mochte. Da wo sich's um tiefere Dinge handelte und wo selbst die Gebildeten, selbst die geübten Denker in der Regel die Worte suchen müssen, da bewegte er sich mit

derselben Leichtigkeit, als wenn er über das Wetter spräche. Es war mit einem Worte unsere deutsche Sprache in der Gestalt, wie man sie sich von überirdischen Wesen geredet denken möchte.“ (Abgedruckt G.-J. 17, 62; vgl. auch den Bericht des Archäologen O. v. Stackelberg aus dem gleichen Jahre, G.-J. 13, 87). —

stetig. Weitere Belege für ein frühes Vorkommen des Wortes bietet ausser Jacobi auch Schubart, so z. B. in der Deutschen Chronik 1775 (Werke 6, 217; 234). —

Tagseite des Lebens (S. 188; 290 A.). Zu den mehrfachen Nachweisen über diese Vorstellung Goethes sei noch ein weiterer hinzugefügt, der abermals zeigt, wie vielfältig Goethe solche Grundanschauungen fruchtbar zu machen wusste. Die Herzogin von Cumberland, mit der er 1807 bekannt wurde, eine Schwester der Königin Luise, hatte an ihn nach Empfang der ersten Bände von Dichtung und Wahrheit ein Dankschreiben gerichtet und darin eine Grabschrift angeführt, die einer von Goethes Bewunderern als besonders passend auf den Dichter entworfen hatte. Diese etwas eigentümliche Aufmerksamkeit, dem Lebenden sein eigenes Epitaph zur Begutachtung vorzulegen, berührt Goethe keineswegs peinlich, oder wie er mit einem Lieblingsfremdwort sagt: „apprehensiv“, denn, fährt er fort, „eine Grabschrift ist ja eigentlich eine Lebensschrift, indem sie die Grabstätte durch die Erinnerung an das Leben beleben soll. Dient sie also als Gegengewicht des Todes, warum sollte sie nicht auch den Lebendigen ein Übergewicht geben?“ (Str. Br. I, 133). —

Übersetzungen (S. 287). Das Problem der Über-

setzungskunst ist so tiefgehend, dass eine kritische Erörterung von Goethes Standpunkt allein ein Kapitel für sich bilden würde (vgl. im allgemeinen Kobersteins Grundriss, 5. Aufl., IV, 244ff., wo allerdings auf Goethe kaum Bezug genommen wird). Hier kann nur auf die wichtigsten Parallelen zu Goethes Theorie eingegangen werden. Was Novalis betrifft, so sei an A. W. Schlegels Ausführungen über die poetische Übersetzungskunst in den Horen 1795 und im Athenäum 1799 erinnert, sowie überhaupt an die häufigen Erörterungen des Themas zu jener Zeit im Anschluss an die Shakespeare- und Ariost-Übersetzungen, um die Übereinstimmung zwischen Goethe und Novalis zu erklären. Auf die gleichen Anregungen geht auch wohl Schleiermachers Vortrag: „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens“ (1813) zurück (Werke 3. Abt. II, 207ff.), worin sogar auf Goethes damals eben bekannt gewordenen Betrachtungen im 3. Teil von D. W. unmittelbar Bezug genommen wird (a. a. O. S. 221 A.). Schleiermacher unterscheidet ebenso wie Goethe drei Hauptarten: Paraphrasen (bei Goethe prosaische, bei Novalis grammatische Übersetzungen), Nachbildungen (parodistische resp. verändernde), und auf der höchsten Stufe zwei Möglichkeiten: entweder die vollständige Assimilation des Fremden an den Geist der Muttersprache, oder die begriffliche Reproduktion der Ursprache. Diese beiden Fälle entsprechen genau einer Unterscheidung, die Goethe gelegentlich in seinem Gespräch mit Riemer macht: „Über die doppelte Art von Übersetzungen des Alten und Neuen; die freien nach dem Genius und Bedürfnis des Volkes, für das übersetzt wird, und die getreuen nach dem Genius

des Volkes, aus dessen Sprache übersetzt wird.“ Gespr. 2, 321 (1810). — Neuerdings hat J. Keller in einer kleinen Schrift: „Die Grenzen der Übersetzungskunst“, Karlsruher Programm 1892, das Problem sehr anziehend behandelt und ganz im Goetheschen Sinne des „Unübersetzbaren“ (vgl. oben S. 154 A.) dahin entschieden, dass nur die logischen Grundformen der Sprache übersetzbar seien, alles andere bleibe incommensurabel und unübersetzbar. Es ist der gleiche Gedanke, den Schopenhauer in einer kleinen Betrachtung über „Sprache und Worte“ ausspricht (Werke, ed. Grisebach V, 598ff.). Er versinnlicht die „Paenidentität“ der Wortvorstellungen in verschiedenen Sprachen durch ungefähr sich deckende konzentrische Kreise und macht darauf aufmerksam, dass man Gedichte überhaupt nicht übersetzen könne, sondern bloss umdichten. —

---

Der Vollständigkeit halber sind im folgenden noch einige Worte zusammengestellt, die meines Erachtens infolge der relativen Häufigkeit des Vorkommens ebenfalls dem individuellen Wortschatz zuzurechnen sind, die sich aber anderseits nicht leicht in den grossen Begriffskomplex einreihen lassen, dessen typische Ausdrucksmittel in diesem Buche analysiert wurden. Sie stehen isoliert, und ihre Beliebtheit geht auf zufällige äussere Umstände zurück, über die höchstens Vermutungen aufzustellen sind.

Apprehension, apprehensiv; z. B. Str. Br. I, 133; 425; II, 50; 453; Ann. 251; Boiss. II, 451 u. ö. —

aufdröseln; das Wort ist im Ostmitteldeutschen heimisch und wird von Goethe erst seit 1800 häufiger gebraucht; es scheint in derber Weise den

Begriff des mühsamen Zergliederns wiederzugeben, den sich Goethe schon im Leipziger Liederbuch durch das Bild der von fern bunt schillernden, in der Nähe einfarbigen Libelle versinnlichte (D. j. G. 1, 103). Es ist wohl kein Zweifel, dass der synthetische Denker durch dieses wegwerfende Dialektwort seine Geringschätzung der auflösenden Analysis ausdrückte: „Trennen und Zählen lag nicht in meiner Natur.“ 33, 63. (Die Verstandesphilosophen) „weben nicht den Teppich, sondern sie dröseln ihn auf.“ Gespr. 2, 112. In dem Streit über die Almanachskupfer der bösen Weiber macht sich eine der Personen lustig über die Bemühungen der Bilder-Erklärer, „um das in Worten noch recht aufzudröseln, was der bildende Künstler hier in Darstellungen zusammengewoben hat“. 16, 177. Besonders charakteristisch ist der Gebrauch des Wortes bezüglich der Newtonischen Farbenzerlegung im Spectrum (über den Sonnenstrahl in der camera obscura):

Aufgedröselt, bei meiner Ehr
Siehst ihn, als ob's ein Stricklein wär,
Siebenfarbig statt weiss, oval statt rund . . . .
(3, 303)

(über L. Tobiasen, einen Anhänger Newtons):

Armer Tobis, tappst am Stabe
Siebenfarbiger Dröseleien . . . . (3, 304)

Statt Reden und Zaudern gilt es ein Schweigen und Thun: „Zähle Dir das nicht vor,“ ruft Lucidor aus, als er über den Verlust Lucindens nachgrübelt, „drösele Dir's nicht auf! Schweig und entschliesse Dich!“ 18, 113. Mehrere Male ist die typische Metapher von Penelopes Gewebe mit dem Wort

verbunden; (über die Bühnenbearbeitung des Götz 1804): „auch habe ich, wie Penelope, nun ein Jahr immer daran gewoben und aufgedröselt“ . . . . an W. v. Humboldt S. 211; fast dieselben Worte an Zelter 1, 127. Die Metapher, die in dem Worte „aufdröseln“ selbst liegt, wird weiter ausgeführt in einem Divangedichte an Suleika:

Jahre dauerts, dass ich neu erschaffe
Tausendfältig Deiner Verschwendungen Fülle,
Aufdrösle die bunte Schnur meines Glücks,
Geklöppelt tausendfadig
Von Dir, o Suleika! (4, 137)

Erwähnt sei das vereinzelte Vorkommen des Wortes bei Hebbel (Werke 10, 80). —

bestätigen. Obwohl das Wort von jeher gebraucht wurde, so scheint es Goethe besonders zu pflegen, vielleicht in Anlehnung an das beliebte „stätig“, oder auch durch Einfluss der Bibel, in der nach dem DWb der Ausdruck „sich bestätigen“ besonders oft begegnet. Die zahlreichen Belege erstrecken sich über alle Perioden, von 1775 an: D. j. G. 3, 70; 8, 359; 15, 224; 22, 19; 22, 148; Ann. 160; Ann. 220; 29, 632 u. s. w.

bethätigen. Dieses schon seines Ursprungs wegen (mhd. beteidingen) interessante Wort ist besonders merkwürdig durch seine grosse Seltenheit in der Litteratur des 18. Jahrhunderts, bis es durch Goethe aufgenommen und zu einem seiner Lieblingsworte wurde. Der Grund ist zweifellos darin zu suchen, dass er zur Verkündigung seiner Lebensmaxime von dem Wert des Thuns (oben S. 187) eines volltönenden Ausdrucks bedurfte, und diesen in dem an „That“ angelehnten „bethätigen“ vor-

fand, oder sich vielmehr schuf. Die Belegstellen bietet das DWb I, 1699 so vollzählig, dass ein Verweis darauf genügt. Besonders schön ist das Wort definiert und angewendet in Spr. 903: „Alles, was wir Erfinden, Entdecken im höheren Sinne nennen, ist die bedeutende Ausübung, Bethätigung eines originellen Wahrheitsgefühles . . .“ —

bethulich scheint nur bei Goethe häufiger belegt zu sein: 8, 186; 11, 24; 29, 403. Es wäre etwa der Reihe: gemütlich, behaglich, anständig, anzuschliessen und bedeutet: „manierlich, geschäftig, fürsorglich“. Auch das Hauptwort und Verbum begegnen; das Lied auf S. 372 in des Knaben Wunderhorn wird charakterisiert: „treffliche Darstellung weiblicher Bethulichkeit und täppischen Männerwesens“. 29, 395; „indem sie sich auf Frauenweise mit den Gattinnen zu bethun und zu beschäftigen weiss“. 4, 334; er wusste sich „mit dem kleinen Volke gar wohl zu bethun“. 18, 311. „Unart und Unbethulichkeit“ an Frau von Stein, I, 286. —

entschieden gebraucht Goethe mit Vorliebe für „bestimmt, sicher“, wie z. B.: „einen entschiedenen Begriff von etwas haben“, Riemer Br. S. 11; „die Bäume sind sachte, aber entschieden aufgewachsen“, 16, 146; ferner Ann. 780; 1133 h; 1133i; 1143 l; 962; 18, 207 u. s. w. —

gätlich. Auch dieses Wort reiht sich der Gruppe derer an, die den Begriff eines Passenden, an dem man zugleich persönliches Behagen empfindet, zum Ausdruck bringt. Es ist thüringisches Dialektwort und erst seit den 80er Jahren belegt: „artige, muntere, gätliche Persönchen“ 24, 67; „ein Taschenbüchelchen, das recht gätlich war“, an Knebel I,

316; „eine sehr gätliche Partie“ 23, 60; „man zwirnte recht gätliche Fäden mit einander“, an Boiss. I, 529; ferner 24, 31; 33, 338. —

gebahren ist eins der Worte, die Goethe der Schriftsprache wiedergewonnen hat, und zwar möglicherweise durch Einfluss Luthers; im 18. Jahrh. war es veraltet, vgl. im DWb IV 1, 1, 1637, woselbst Belege in Menge. In der Bedeutung „umgehen mit“ berührt es sich mit dem obigen „sich bethun“, und so bietet dieser Ausdruck eine weitere Schattierung jenes Grundbegriffes in Goethes Ethik: eines gehörigen Daseins und schicklichen Verhaltens. Vereinzelt findet sich das Wort einmal bei Immermann (Werke 20, 165). —

herstellen, besonders „sich wiederherstellen gegen“, ist eine von Goethe gern gebrauchte Wendung im Sinne von „sich behaupten, sich erholen“: „Nekrosen, gegen welche die lebendigste Organisation sich nicht herstellen kann“, Ann. 1002; Ann. 1058; 30, 445; 29, 229; „das tiefste, unherstellbarste Elend“ 29, 492; „es ist ein grosses, man möchte wohl sagen, unwiederherstellbares Unglück“, Riemer Br. S. 214; u. ö. Das Wort lässt sich der Begriffsgruppe: „Zustand, sich bestätigen, im Bleibenden verharren“, nicht unpassend einreihen. —

kauzen, ein in Thüringen und Sachsen besonders heimisches Wort, scheint Goethe als Variation des Begriffes „fratzenhaft“ gefallen zu haben, denn er verwendet es auffallend häufig: „unsere kauzenden Heiligen“ 24, 79; ferner 24, 49; 24, 189; 29, 407; 4, 189; F. II, 1028. —

klingen. Es seien hier einige Fälle metaphorischer Verwendung der Klangvorstellung in Goethes Prosa

angeführt, die in gleichem Masse durch die Einfachheit der aufgewendeten Mittel, wie durch die poetische Wirkung auffallen: „Sie haben das Klingen und Verklingen eines liebenswürdigen Wesens in Ihrer schönen Rede (Nachruf an Johannes Müller) nicht dargestellt, sondern nachgeahmt", an Windischmann G.-J. 2, 267; „Mein Übel ist im Abklingen", an Boiss. 2, 425; „das Jahr klingt ab", Wahlverw. 15, 145; „Lassen Sie uns beiderseits von Zeit zu Zeit einen Anklang fortwährenden Daseins nicht vermissen" an W. v. Humboldt S. 296; „wenn beide (Maler und Musiker) den wahren Namen eines Künstlers verdienen wollen, so .... entwickeln sie irgend ein inwohnendes Bild, einen höheren Anklang natur- und kunstgemäss" 34, 170; „Bei dem Vielfachen in Tag und Luft Hineingeschriebenen ist es belohnend zu erfahren, dass eins und das andre von einem guten Geiste wiederklingt". An Knebel 2, 386. Solche Beispiele liessen sich leicht vermehren. —

Tragelaph (Bockhirsch, Fabeltier), eine typische Metapher zur Bezeichnung problematischer Dichtungen, die besonders im Briefwechsel mit Schiller häufig ist: 10. Juni 1795 (Jean Pauls Hesperus; vgl. Schillers Antwort vom 12. Juni); 18. Juni 1795 (derselbe); 6. Dez. 1797 (Faust); 29, 447 (die Dichtung Athenor von Klein). — Erwähnenswert ist, dass Keller den Ausdruck wiederholt aufnimmt, unter Bezugnahme auf Goethe; vgl. Bächtold, Kellers Leben III, 475; 513. Ein anderer Fall, in dem ein Wortgebrauch bei Keller auf Goethe zu deuten scheint, ist die Verwendung von „Wesen" in Verbindungen wie: „das elsässisch-französische Wesen" III, 409; „das Wiener Wesen" III, 173;

„das heutige Konversationswesen“ III, 431; „das italienische Wesen“ III, 427; „das Erzählungswesen“ III, 171. Im übrigen scheinen sich bei Keller keine Anklänge an Goethesche Prägnanzen zu finden, obwohl man gerade bei ihm, dem Erben Goethescher Erzählungskunst, dergleichen erwarten könnte. Freilich zeigt sich Keller anderseits eben darin als selbständiger Meister, dass er sich zur Höhe von Goethes Kunst erhebt, ohne sich seine eigene Begriffswelt und Individualität rauben zu lassen. —

vertrackt ist zwar auch bei oberdeutschen Schriftstellern belegt, aber doch ohne Zweifel ein sächsischer Provinzialismus. Goethe gebraucht das Wort seit der Weimarer Zeit auffallend häufig, und zwar meist als Variation von „fratzenhaft“, wie z. B. „Intriguenstücke .... so desperater und vertrackter Art“, Ann. 304; (über Jean Paul) „in einer überbildeten, verbildeten, vertrackten Welt“ 4, 289; ferner F. II, 3181; 24, 75; 1, 262. Sehr oft hat es die Bedeutung „verwünscht, teufelsmässig“: 10, 216; 30, 400; 5, 148 u. ö. —

Wesen = „sein“, „sein Wesen treiben“; die häufige Verwendung des Wortes im Alterstil ist von jeher aufgefallen und gern als Zeichen des Manierismus ausgelegt worden. Doch dient das Wort in den meisten Fällen keineswegs als blosser Ersatz für „sein“, sondern um die Breite und Fülle einer Existenz auszudrücken, und es wird zu diesem Zweck gern mit allitterierenden Worten verbunden: „Wesen und Wirken“ 29, 608; Spr. 636; „Wesen und Weben“ 29, 380; an Schultz S. 185; „Wesen und Wandeln“ an Soret S. 55. Sonstige Belege: DW 23, 80; an Jacobi 11. Febr. 1793; F. II, 8198. —

# Register


acheminer 280.
aborder 280.
absolut 57.
abstrus 171.
absurd 170, 308.
Altersstil 238.
Amtsstil 204.
anständig 111.
Aperçu 130. 165, 189, 225, 315.
Apprehension, apprehensiv 328.
artig 151.
Athenienser 251.
aufdröseln 328.
auferbauen 228.
aufregen 228.
aufrufen 229.
Äugelchen 242.
ausserordentlich 44.

baar 215A.
bedeutend 130.
bedingen 24.
begrenzen 24, 223.
behaglich 106.
bepfählen 281.
bequem 181.
beschränken 24, 223.
beschränkt 32, 78.
Beschränkung 24, 154A, 187, 301, 307, 308A, 311.
bestätigen 330.
bethätigen 330.
bethulich 331.
Bibelüberlieferung 279.
Boisserée 84, 264A, 300.
Börne 45.

dämmern 165, 295.
Dämonen 263, 300.
Demos 312.
derb 18, 297.
Despotismus 57, 311.
deuten 132.
Dictionnaire détractif 205.
Dictiren 142.
Dilettantismus 60, 307.
dumpf 156, 297, 298, 299, 306, 314.
dynamisch 35, 262, 319.

Eckermann 300.
Egoismus 87, 314.
Einerlei des Lebens 107, 246.
Einheit 39, 169, 186, 217.
einschränken 26.
eitel 78.
Embranchement 283.
endlich 232A.
eng 226, 314.
ent- 214.

entgegnen 233.
entschieden 331.
Epimenides 140.
Epoche 135.
er- 212.
erbauen 283.
Ereignis 136A.
erheitern 49.
Erinnerung 143, 213, 283.
erschrecken 132.
Erziehung 31.
Euphemismus 203.
Ewig 129.
Ewig-Weibliche 14, 129.
extensive und intensive Nutzung 207.

falsch 59, 303, 307.
Farbenlehre 168, 277.
Fasanenkahn 250.
fasslich 154, 283.
Ferne 138.
fertig—werdend 37, 168, 304, 312.
flügelmännisch 198, 321.
Folge 138.
fordern 63, 307, 309.
fördern 149.
Fratze 172, 295, 312.
frech 74, 297.
fromm 100.
furchtbar 124.
Funktion 283.
fruchtet baar 216A, 221.

galant 243, 321.
gätlich 331.
gebahren 332.
Gedrängtheit 202.
gegenständlich 284, 302.
Gegenwart 137, 139, 188.
gehörig 152, 285, 308A.
geistreich 130.
gelten lassen 113.
gemächlich 225.
gemäss 22, 303, 312.
gemein 176, 285, 322.
Gemeinsinn 89.
Gemüt 103.
geschäftig 322.
gewältigen 266.
gracious 285.
Grasaffe 242.
Grazioso 253, 312.
greifen 224.
grillenhaft 171.
Grillparzer 306.
Gutzkow 308.

-haft 215.
halb 79.
Heautontimorumenos 253.
heiter 47, 144.
Herder 135, 298.
herstellen 332.
hervorthun, sich 229.
höchst 126.
Höheres 127, 228.
holzschnittartig 16.
Hör- und Schreibfehler 269.
Hurone 252.

Jacobi, F. H. 296.
ideelle Dialoge 139.
Immermann 308, 322, 332.
incalculabel 125.
incommensurabel 125, 306, 313.
individueller Wandel 4, 190, 318.
innere Form 121, 310, 315A.
innere Freiheit 189.

kauzen 332.
Keller, Gottfr. 333.

klingen 332.
komplett 21.
Komposition 281, 307.
Konkretisierung 222.
Kreis 110, 259 A.
Kreislauf 259, 313.

lässlich 115.
Laube 303.
Läufte 109.
lebendig 188.
leidenschaftlich 69.
Lenz 296.
Lieblingswendungen 241.
löblich 150.

Maître Jacques 253 324.
Mambrès 252.
Materialien 285.
Menächmen 253.
Menge 177.
Merlin 141, 252.
Metaphern, typische 244.
Meteor 256.
Meyer, H. 301.
Micio 253.
Misel 242.
Misswollen 177.
Modeworte 241.
mühen 36.
musterhaft 224.

naturfromm 102, 312.
Neigung 116, 301.
Neu-Romantik 62, 80, 104, 184, 288.
niederträchtig 226.
Novalis 303, 324.
null 174.
Nullität 174, 303.

organisch 9, 188, 231.
orgisch 285.
Organologie 316.
Oxymoron 50, 274.

Pallagonisch 250.
Perfektibilität 37, 304.
perfide 286.
Periodisierung von Goethes Schaffen 234.
Pick 243.
Pietät 286, 314.
platt 177.
Polarität 227, 257, 274 A.
Positivität 145.
prägnant 130.
problematisch 53.
produktive Suffixe 209.
proportioniert 21.
Punkt 225.
Purismus 288.

radotieren 286.
Raritätenkasten 246, 294.
redlich 110, 300, 301.
Region 108.
rein 81, 301, 307, 311.
reine Thätigkeit 83, 262.
Reinhard, Graf 52, 299.
reinlich 97.
resolut 17.
ricochet 248.
Robinson, H. C. 47.
Rückverwandlung der Metaphern 224.

schätzbar 51.
Schelling 304 A, 325.
Scherer 303.
Schiller 299.
Schnurre 247.
Schöne, das 41, 262.
Schranke 223.

Schumann, R. 305.
Schwänchen 243.
sekkiren 243.
sittlich 120, 314.
Situationswert der Worte 219.
Spiegelung 42, 199.
stängeln 286.
Statistik der Neubildungen 218.
steigern 38, 68, 307.
Steigerung 304.
stetig 326.
Stetigkeit 39, 298 A.
still 99.
stoffartig 62, 302.
streben 35, 306.
stumpf 160.
Sturm und Drang 293.
Systole-Diastole 226, 257, 305.

Tag 177.
Tagseite des Lebens 188, 206, 290 A. 326.
Teilnahme 147.
thätige Skepsis 187, 276.
Toleranz 112.
Tonne wälzen 246, 261.
transcendieren 67.
trefflich 47.
Tragelaph 333.
Treiben 109.
trüb 167. 323.
tüchtig 9, 301, 303, 314.
Typus 39, 107, 262.
typische Anschauung 234.
Übermut 78.
Übersetzungen 287, 305, 326.
Umschreibung 257 A.
un- 209.
unbedingt 54.
unberechenbar 126.
Unform 211.
unglaublich 126.
unrein 85.
unschätzbar 126, 301.
unsittlich 120.
unzulänglich 175.
Urphänomen 125, 154 A, 260, 265, 311.
velociferisch 249.
Verhältnis 146, 147, 308 A.
verrucht 122.
verschlingen 290 A.
verworren 160.
Vischer 303.
Vögel 250.
vollendet 37.
von — herein 230.
Vorschritt 232.
vorzüglich 45.

wacker 51.
Wahlverwandtschaften 255, 302 A.
Wartestein 248.
werdend—fertig 37, 168, 304, 313.
Wesen 107, 300, 333.
widerwärtig 47, 228.
Wieland 271, 298.
Wirtschaft 109, 312.
wohldenkend 119.
Wohlwollen 119, 150.
Wollen—Vollbringen 240.
Wortüberlieferung 273.
wunderlich 171.
würdig 50.

zart 103.
Zauberlehrling 254.
zusammenziehen 227.
Zustand 107, 108, 287.
zutraulich 151.

# LITTERARHISTORISCHE

# FORSCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

**Dr. JOSEF SCHICK**
o. ö. Professor an der Universität
München

UND

**Dr. M. Frh. v. WALDBERG**
a. o. Professor an der Universität
Heidelberg

**XXI. Heft**

## WERNER DEETJEN

## IMMERMANNS „KAISER FRIEDRICH DER ZWEITE".

**BERLIN**

VERLAG VON EMIL FELBER

1901

# Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite“

**Ein Beitrag**

**zur Geschichte der Hohenstaufendramen**

von

**Werner Deetjen**

BERLIN
VERLAG VON EMIL FELBER
1901

Alle Rechte vorbehalten.

Ohlenroth'sche Buchdruckerei, Erfurt.

Meiner lieben Mutter.

# Inhalts-Verzeichnis.


Seite

I. Zur Geschichte der Hohenstaufendramen . . 1

II. Die Vorgeschichte des Dramas . . . . . 12

1. Die Idee eines Cyklus.
2. Der Dichter und die geschichtliche Vorlage. a) Immermanns Anschauung über das Verhältnis des Dichters zur Geschichte. b) Die historischen Quellen, und was Immermann aus ihnen entnahm.

III. Die Entstehungsgeschichte des Dramas . . . 34

1. „Plan zu Friedrich dem Zweiten“ . . . . . 34
2. Die älteste Fassung . . . . . 43
3. Die Arbeit am „Kaiser Friedrich“ bis zur Einreichung des Stückes in München . . . . . 51
4. Die letzte Bearbeitung vor dem Druck . . . . . 61

IV. Das Drama . . . . . 79

1. Der Aufbau . . . . . 79
   a) Im ganzen . . . . . 79
   b) Im einzelnen . . . . . 82
2. Die Charaktere . . . . . 87
   a) Der Kaiser . . . . . 88
   b) Der Kardinal . . . . . 98
   c) Die übrigen Charaktere . . . . . 101

Seite

3. Lokal- und Zeitkolorit . . . . . 114
4. Einiges über Sprache, Vers und Reim . . . . . 117

V. Die Stellung des Dramas in der deutschen Litteraturgeschichte . . . . . 122

VI. Die Aufnahme und Wirkung des Dramas . . . . . 134

VII. Des Dichters spätere Anschauung über den Stoff . . 143

Beigaben . . . . . 146

## Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist aus Studien zu einer Geschichte der Hohenstaufendramen hervorgegangen. Das mag das Missverhältnis erklären, das in einigen Partien der Abhandlung zwischen dem Text und den stoffgeschichtlichen Anmerkungen besteht. Für die Vollständigkeit der letzteren kann ich natürlich nicht bürgen. So ist mir z. B. leider erst jetzt Friedrich Roebers Tragödie „Kaiser Friedrich der Zweite“ (1883) bekannt geworden. — Citiert wird nach der Hempelschen von Robert Boxberger besorgten Ausgabe von Immermanns Werken.

Herrn Professor Erich Schmidt habe ich die erste Anregung zu dieser Arbeit zu verdanken. Ganz besonders aber sage ich Herrn Professor Köster meinen herzlichsten Dank für das liebenswürdige Interesse und die Förderung, die er meiner Arbeit stets zu teil werden liess. Für die Erlaubnis zur Benutzung des Immermannschen Nachlasses und zum Abdruck einer grossen Menge noch ungedruckten Materials habe ich dem Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs Herrn Geheimrat Suphan und für Unterstützung meiner dortigen Studien den Herren Archivaren Dr. Wahle und Dr. Schüddekopf zu danken. — Schliesslich bin ich auch Anton Kippenberg für einige Nachweise zu Danke verpflichtet.

**Der Verfasser.**

Leipzig, im April 1901.

# I.

## Zur Geschichte der Hohenstaufendramen.

Das erste Hohenstaufendrama in Deutschland entstand schon zu Lebzeiten Kaiser Friedrich Barbarossas, es ist das sogenannte Tegernseeer Drama vom Jahre 1160, der „Ludus de adventu et interitu Antichristi". [1]) Es folgt dann eine klaffende Lücke. Abgesehen von einer „commedia" des Frischlin-Übersetzers Carl Christoph Beyer [2]) aus dem Jahre 1585, einem oder dem anderen Schuldrama und einer kleinen Anzahl von Singspiel- und Operntexten finden wir erst wieder im 18. Jahrhundert Interesse für die Geschichte der Hohenstaufen als dichterischen Stoff. Noch 1743 war die Kenntnis dieser Zeit so gering, dass sich der Verfasser von „Conradins Schreiben an seine Mutter, kurz vor seiner Enthauptung" genötigt sah, seiner in Schwabes „Belustigungen" (V, S. 227) erscheinenden Dichtung eine historische Prosa-Einleitung vorauszuschicken. Aber als Männer wie Joh. El. Schlegel, Helferich Peter Sturz und Herder auf derartige Stoffe hingewiesen hatten, und Bodmer [3]) auf epischem Gebiet vorangegangen war, mehrten

---

[1]) Entdeckt und zuerst herausgegeben von Pez, im Thesaurus Anecd. II, 3. S. 187–96; übersetzt von Wedde (Das Drama vom römischen Reiche deutscher Nation. Hamburg 1878), dann von v. Zezschwitz (Das Drama vom Ende des römischen Kaiserthums. 1878.)

[2]) „Commedia vonn der histori hertzog Conrads jnn Schwaben", s. Trautmann, Archiv f. Littg. XV, S. 217.

[3]) „Conradin von Schwaben." Ein Gedicht mit einem historischen Vorbericht. Carlsruhe 1771.

sich die Hohenstaufendramen bald. Manche Dichter liessen es freilich bei Plänen und Versuchen, einen oder den anderen Gegenstand aus der Hohenstaufengeschichte dramatisch zu behandeln, bewenden. Bekanntlich fehlt sogar der Name Schillers [1]) in der Reihe nicht. Die beliebtesten

---

[1]) Schiller an Heribert von Dalberg, Meiningen 3. April 1783: „Gegenwärtig arbeite ich an einem Dom Carlos. Ein Sujet, das mir sehr fruchtbar scheint, und das ich E. Exc. zu verdanken habe. Dazwischen will ich an einem Trauerspiel von Prinz Konradin arbeiten.“ — Weiteres in Andr. Streichers Bericht über „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782—85“. Stuttgart und Augsburg 1836. S. 42 f. und S. 192.

Kettners Vermutung (N. Jbb. Ph. 144, S. 571), Schiller sei durch das Konradindrama des aus „Dichtung und Wahrheit“ bekannten Leipziger Professors Clodius (dieser hatte 1780 im 2. Teil seiner verm. Schriften, aus denen Sauer V.L.G. III, 288 Auszüge gegeben hat, auch Mitteilungen über sein ca. 1758 entstandenes Jugendwerk, das Trauerspiel „Konradin“ gemacht) angeregt worden, kann ich nicht beistimmen. Kettner stützt sich auf eine Stelle in „Maria Stuart“ (II, 3): „Ihr Leben ist dein Tod, ihr Tod dein Leben“, die sich mit einer Stelle in Clodius' „Konradin“ berührt:

„Der Tod des Conradin ist Carl des Königs Leben,
Das Leben Conradins ist Carl des Königs Tod.“

— Abgesehen davon, dass solche Antithesen keine Seltenheit sind, hat Clodius hier ja nur einen historisch überlieferten Ausspruch des Papstes Clemens IV.: „Der Tod Konradins ist das Leben Karls“ anders formuliert. Schiller könnte also diesen Ausspruch aus historischen Studien gekannt haben. Er ist zu seinem Plan zunächst durch Lorcher Erinnerungen, sodann durch ein Konradinepos seines Freundes Petersen, und vielleicht auch durch das Konradindrama des schwäbischen Dichters Karl Phil. Conz angeregt worden.

Auch fernerhin hat Schiller noch für die Hohenstaufen Interesse gezeigt; in seiner Bibliothek befand sich das Trauerspiel „Conradin von Schwaben“ des Gozzi-Übersetzers Fr. A. Clem. Werthes (2. Aufl. 1783), und angeregt durch Iffland plante er den Konflikt zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen dramatisch zu behandeln (s. Hoffmeister, Schillers Leben, Geistesentwickelung und Werke V, 131).

Stoffe waren das Ende Konradins und der Konflikt zwischen Friedrich Barbarossa und Heinrich dem Löwen. Unter den ausgeführten und uns erhaltenen Dramen jener Zeit findet sich wenig Gutes; höchstens wäre der, wie die meisten historischen Dramen der klassischen Epoche, von Freiheitsluft durchwehte „Konradin“ Klingers [1]) zu nennen, der sich noch die Anerkennung Otto Ludwigs [2]) erwarb.

Goethe zeigte gar kein Interesse für die Hohenstaufen, so gedachte er z. B. in der Beschreibung seines Aufenthaltes in Palermo ihrer mit keinem Worte. Erst im Zeitalter der Romantik, wo die Abwendung von der Gegenwart und die Neigung zu vergangenen Zeiten besonders intensiv wurde, trat eine Wandlung ein. Im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wuchs das Interesse für vaterländische Geschichte heran, das sich besonders auf das Mittelalter konzentrierte; Vertreter fast aller Gebiete des Wissens durchforschten diese Zeit, und auch die Kunst griff auf sie zurück, die bildende, indem sie sich die Ideale der christlich-katholischen Kirche, in welcher die deutsche Geschichte wurzelt, zu eigen machte, — die Dichtkunst, indem sie sich einerseits formell und inhaltlich an die mittelalterliche Dichtung anschloss, andererseits die Geschichte des Mittelalters stofflich verwertete. Die dichterische Neubelebung dieser an poetischen Stoffen so reichen Zeit wurde vielfach versucht, und zumal die Geschichte der Hohenstaufen, jener „irdischen Sonnen im deutschen

---

Als Historiker hat sich Schiller ja bekanntlich auch mit dem Zeitalter der Hohenstaufen befasst (Schillers sämmtliche Schriften, histor.-kritische Ausg. von Carl Goedeke. IX, 215—64).

[1]) Entst. 1784, ersch. zuerst im ersten Theil von Klingers „Theater“. Riga bei Joh. Friedr. Hartknoch, 1786—87. Aufführung in Berlin: 25. Sept. 1791.

[2]) Otto Ludwigs Gesammelte Schriften. Leipzig. Fr. Wilh. Grunow, 1891. V, S. 340.

Kaisermantel, die so herrlich auf Erden leuchteten“,[1]) nahmen sich viele Dichter und unter ihnen vorzugsweise die Dramatiker zum Vorwurf, letztere wohl mit aus dem Grunde, weil die strenge Censur die meisten Stoffe aus der neueren Geschichte für die Darstellung auf der Bühne beanstandete.[2])

Von neuem wies dann A. W. Schlegel am Schlusse seiner „Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur“, die er 1808 in Wien hielt, auf den „ritterlich glänzenden Zeitraum des Hauses Hohenstaufen“ hin. „Welch ein Feld,“ ruft er, „für einen echten Dichter, der wie Shakespeare die poetische Seite der grossen Weltbegebenheiten zu fassen wüsste“.[3]) — Schlegels Anschauung wurde, wie wir später sehen werden, von einem anderen Führer der romantischen Schule, von Ludwig Tieck, geteilt. Der Ruf blieb nicht ohne Wirkung. Es entstand eine Anzahl von Hohenstaufendramen, die aber meist in einseitig patriotischer Tendenz geschrieben waren. Dazu gehören in erster Linie der „Konradin“ von Alexander von Blom-

---

[1]) Heinrich Heines Sämtl. Werke, herausg. von Dr. Ernst Elster. Leipzig, Bibliograph. Institut. VII, S. 327.

[2]) Adolf Stahr schreibt in seinem Aufsatz über Immermann (Unsere Zeit, Bd. I, S. 74): „Ist es nicht Thatsache, dass kein Hof es duldet, dass ein Vorfahre seines Fürsten auf der Haupt- und Hofbühne irgend eine historische und poetische Bedeutung erhält? . . . . Ist es nicht Thatsache, dass Dramen, die Schwedens oder gar Russlands Historie berühren, sich's gefallen lassen müssen, dass man sie nach Portugal oder sonst in irgend ein Land verpflanzt, dass man aus Katharina II. eine portugiesische Königin, aus ihrem Potemkin einen Marquis Pombal macht? Ja man begreift nicht, warum nicht lieber ein aussereuropäischer Staat mit seinem Dei, Chan, Scheich, Vezier u. s. w. zum Sündenbock der deutschen Bühne gemacht wird.“

[3]) Sämtliche Werke, herausg. v. Ed. Böcking. Leipzig 1846. V, S. 434.

berg [1]) und der „Heinrich von Hohenstauffen“ von Karoline Pichler.[2]) In diese Zeit fallen auch die Versuche Körners,[3])

---

[1]) „Konradin von Schwaben“, Trauerspiel, entstanden vor 1813, dem Todesjahr des Verfassers, erschienen in B.s „Hinterlassenen poetischen Schriften“ mit Lebensbeschreibung und einem Vorspiel, herausg. v. Fouqué. Berlin 1820. 8°. S. Briefe an Fouqué S. 35 ff., ferner Geiger, Berlin. II, S. 337 und Morgenblatt 1813, Nr. 177, S. 708.

[2]) „Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen“, Trauerspiel in 5 Aufz., entst. 1813. Zuerst ersch. in den „Sämmtlichen Werken von Karoline Pichler, gebornen von Greiner. Wien 1815, bei Anton Strauss.“ Theil XV. — S. K. P.s „Denkwürdigkeiten in meinem Leben“, herausg. von Ferd. Wolf. Wien 1844. IV. 12°. Bd. II, 249—252 und Bd. III, 1—6. Ferner Graf Platen, „Tagebücher. Aus der Handschrift des Dichters herausg. von G. von Laubmann und L. von Scheffler.“ I. Bd. Stuttgart 1896. S. 401 (über eine Aufführung in München 12. Jan. 1816). Erste Aufführung in Berlin: 27. Mai 1813. In Wien wurde das Stück drei Tage nach der Völkerschlacht bei Leipzig „zum Besten der verwundeten Krieger in prächtiger Ausstattung“ aufgeführt. S. Wurzbachs Lexikon, Bd. XXII, S. 246. Die Figur der Margarethe von Österreich hatte Karol. Pichler „recht eigentlich für Toni Adamberger geschrieben“. (S. A. Ritter von Arneth, Aus meinem Leben. Wien 1891.)

[3]) Die Geschichte Konradins war bereits ein Lieblingsstoff Chr. Gottfr. Körners, und so war er es wohl auch, der den Sohn zu einem Konradindrama anregte. Schon während seiner Studienzeit an der Freiberger Bergakademie schrieb Theod. Körner einen „Prolog zu einer dramatischen Behandlung des Konradin von Schwaben“ (zuerst gedruckt in den „Knospen“ 1810 bei Göschen, später in der Förster-Hempelschen Ausgabe, Bd. II, S. 197). Im August 1811 ging der Dichter nach Wien, um dort für seine poetischen Arbeiten historische Studien zu treiben. Am 4. Okt. des Jahres schreibt er an Karl Schmid: „Ein Konradin von Schwaben soll mein erstes grosses Werk sein, auf das ich brav losstudire.“ (S. E. Sträter, Freundesbriefe an Th. Körner, Post vom 8.—10. März 1891.). Von seinem Vater mit Ratschlägen unterstützt und wiederholt zur Arbeit gemahnt, dachte er zu Anfang des Jahres 1812 wieder an den „Konradin“; alles, was er damals schuf, sah er als „Vorarbeiten zu Konradin“ an. Aber erst, wenn er in Sprache und Ausdruck geübter wäre,

Uhlands [1]) und des Grafen Platen. Des letzteren Interesse für die Ghibellinen war besonders rege, zeigte er es doch, abgesehen von dem „Conradino"-Plan, über den seine Tagebücher wiederholt berichten, bei jeder Gelegenheit, z. B. im fünften Akte des „Romantischen Oedipus", in der Ode an Franz den Zweiten, in der Hymne aus Sizilien, in dem Epigramm „König Enzios Grab" u. s. w.

---

wollte er „in die Schranken treten" (Brief vom 1. Febr. 1812), sollte doch der Konradin über seine poetische Begabung entscheiden! (Brief v. 6. Jan. 1812.) Theodor nahm sich vor, im Frühjahr zur Arbeit am Konradin einige Zeit aufs Land zu gehen, da er in der Stadt so bald nicht „zu dieser ruhigen Potenz" kommen könne (Brief v. 22. Febr. 1812). Die That folgte aber weder diesem Entschluss noch der Absicht, historischer Studien wegen die Universität Göttingen zu beziehen. — Es war gewiss, dass die Censur an manchem, worauf ihn der Stoff führte, Anstoss nehmen würde, und da ihm darum zu thun war, sein Werk auf das Theater zu bringen, unterblieb die Ausführung. — Erhalten sind ausser dem Prolog ein Personenverzeichnis und ein Scenarium v. J. 1811 (gedruckt in Kürschners National-Litteratur Bd. 153, herausg. von Ad. Stern, II. T., 2 Abt., S. 390—393), ferner die erste Scene des 1. Aktes: ein Monolog Hedwigs, die Konradin liebt (gedr. ebenda S. 388 ff.), und ein Foliobogen, beschrieben mit Daten und Thatsachen aus der Hohenstaufengesch. von 1190 bis zu Konradins Einzug in Rom (ungedr. im Körner-Museum zu Dresden). — Für die Erlaubnis zur Benutzung desselben bin ich Herrn Hofrat Dr. Peschel zu Danke verpflichtet. Da die ausgeführte 1. Scene des I. Aktes nicht mit dem Scenarium übereinstimmt, dürfen wir auf zwei verschiedene Pläne schliessen.

[1]) Am 1. März 1816 kam Uhland bei der Lektüre von Ammermüllers „Hohenstaufen, oder Ursprung und Geschichte der schwäb. Herzöge und Kaiser aus diesem Hause" (Stuttgart 1805. 2. Aufl. Gmünd 1815) die Idee eines Konradindramas, am 2. März d. J. bei derselben Gelegenheit die eines „dramatischen Schwanks": „Die Weiber von Weinsberg", und am 7. März concipierte er, ebenfalls durch Ammermüller angeregt, den Plan zu einem „Otto von Wittelsbach". — Das Konradindrama wurde erst am 4. Dezember 1819 begonnen. Das erhaltene Fragment wurde zuerst im „Taschenbuch von der Donau auf das Jahr 1824" (herausg. von Ludw. Neuffer. Ulm bei Stettin, S. 129 ff.) gedruckt. Jetzt ist es uns am besten zu-

Die Hauptbewegung in der Geschichte der Hohenstaufendramen aber fällt in die Zeit der Spätromantik, und die grosse Masse der Dramen erschien nach 1825,

gänglich in „Uhland als Dramatiker mit Benutzung seines handschriftl. Nachlasses dargestellt von Adelbert von Keller“ (Stuttgart 1877. S. 320—42). Es enthält Konradins Landung an der Küste von Neapel, und verrät, dass ein guter Kenner des deutschen Altertums der Verfasser ist. Auch Uhland scheint, wie die meisten Dichter eines „Konradin“, den jungen Hohenstaufen auch als Liebenden haben darstellen wollen. Die Geliebte sollte offenbar die Tochter des späteren Verräters Frangipani sein. (So auch in Raupachs „König Konradin“, während in Fr. v. Heydens „Conradin“ [Berlin 1818] die Enkelin des hohenstaufenfeindlichen Grafen Celano die Auserwählte des jungen Helden ist.) — Die Listen von Konradindramen, die bisher aufgestellt worden sind, zuletzt von Dr. A. Gabriel (Friedrich v. Heyden mit besonderer Berücksichtigung der Hohenstaufendichtungen, Breslau 1901, S. 22 f.), lassen sich beträchtlich erweitern: 1. C. Chr. Beyer, 1585, s. oben S. 1. 2. Chr. Aug. Clodius, ca. 1758, s. oben S. 2. 3. Joh. Nicol. Meinhard (1727—67) plante ein Konradindrama, s. Conz in dem Vorwort zu seinem „Conradin“ (s. oben S. 2). 4. Chr. Fel. Weisse an K. W. Ramler (Ende Dezember 1771): „Ich hätte aber mehr Lust, noch ein paar Trauerspiele zu machen: den jungen Conradin, eine Heldentragödie“ etc. 5. J. A. Leisewitz, s. Boie an Bürger 16. April und 24. November 1776. Ein Fragment im deutschen Museum, 1776. II, S. 625. 6. „Konradin von Schwaben“. Trauerspiel in 2 Akten. Leipzig 1783. (Anonym.) 7. „Laura Mollise“. Trauerspiel in 5 Akten. Danzig 1797. (Anonym.) 8. „Laura Mollise“. Eine dramatische Geschichte. Mit Titelkpfr. Hohenzoll. 1792. 12°. (Anonym.) 9. „Laura Mollise oder der Gang des Schicksals“. Trauerspiel in 5 Akten, bearbeitet nach dem Roman „Laura Mollise“ von Fr. J. Hildburghausen, bei Hanisch. 1796. 8°. 10. Jak. Friedr. Becker: „Konradin“. Ein Trauerspiel. Göttingen 1800. 11. „Conradin“. Trauerspiel in 4 Akten. Gr. 8°. Göttingen 1806, bei Vandenhœk. (Anonym.) Der von Gabriel angeführte, ebenfalls in Göttingen 1806 erschienene „Konradin“ ist bei Dankwärts verlegt. 12. Zacharias Werners Plan s. unten. 13. Theodor Koerner arbeitete 1810—12 an einem „Konradin“, s. oben S. 5 f. 14. Wenzel Müller: „Konradin von Schwaben“. Singspiel. ca. 1811. 15. Konradin Kreutzer: „Konradin von Schwaben“. Oper in 3 Akten. Stuttgart 1812. 16. Graf Konrad

dem Jahre, in dem Friedrich von Raumer seine sechsbändige „Geschichte der Hohenstaufen“ abschloss, ein

---

Dyhrn: „Konradins Tod“. Tragödie in 5 Akten. Oels 1827. 17. Pierson-Lyser: „Der letzte Hohenstaufe“. Oper. Musik von K. Ed. Hering. Leipzig 1835. 18. D. W. M. Nebel: „Des Hauses Ende“. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Nebst einem Vorspiel: Die Scheidenden. Mannheim, bei Löffler. 1838. 19. Max Jos. Schleiss: „Konradins des letzten Hohenstaufen Tod“. Trauerspiel. 1840. 20. Wilh. Ruess: „Konradin der letzte Hohenstaufe“. Trauerspiel in 5 Aufzügen. St. Gallen 1841. 21. Robert Reinick: „Konradin der letzte Hohenstaufe“. Oper in 3 Akten. Musik von Ferd. Hiller. Dresden 1847. 22. O. H. Ayrer: „Der letzte Hohenstaufe“. Eine Tragödie in 5 Aufzügen. Leipzig 1850. 23. Leonh. Wohlmuth: „Elisabeth von Bayern“. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Nürnberg 1856. 24. G. v. Meyern: „Die Braut Conradins“. Trauerspiel. Coburg 1859. 25. Eugen Binder: „Conradin“. Historisches Schauspiel in 4 Akten. Heilbronn 1864. 26. L. Bussler: „Konradin“. Oper. Musik von Heinr. Urban. Berlin 1869. 27. „Konradin der letzte Hohenstaufe“. Drama in 5 Aufzügen. Vom Verfasser der Waizenähre. Graz 1871. 8°. 28. Emilie del Bufalo della Valle Zagrabia: „Conradin von Hohenstaufen“. Drama in 4 Akten. Wien 1871. 29. Jul. Kreiss: „Konradin“. Ein Drama (nicht gedruckt). 30. Alfr. Kohls. Riga 1875. 31. Wera Grossfürstin von Russland, Herzogin Eugen von Württemberg: „Konradin von Schwaben“. Oper in 4 Akten. Stuttgart 1879. Revidiert von Em. Pasqué. Musik von Gottfried Lindner. 32. „Konradin“. Drama von Hans Herrig. Verlag von Fr. Luckhardt. Berlin 1881. 33. C. F. v. Gambsberg. Conradin von Hohenstaufen. Histor. Drama in 5 Akten. Gr. 8°. Leipzig 1881. 34. A. Wurm. Konradin. Der letzte Hohenstaufe. Trauersp. in 5 Aufz. 8°. Freiburg i. B. 1882. 35. Tyrolt: „König Konradin“. 1887. 36. Georg Conrad (Prinz Georg von Preussen): „Conradin“. Trauerspiel in 3 Aufzügen. Berlin 1887. 37. Philipp Bourg: „Papst und Fürst“. Drama in 5 Aufzügen. Dresden, bei Pierson, 1900. — Eine diesen Stoff behandelnde Monographie fehlt uns noch. — Von den „Weibern von Weinsberg“ sind einige Scenenbruchstücke erhalten (s. U. als Dr., herausgegeben von A. v. Keller S. 359—77). Der Hohenstaufenkaiser Konrad III. wird genannt, es ist wahrscheinlich, dass er persönlich auftreten sollte, wir wissen aber nicht, wie der Dichter ihn darzustellen gedachte. — Vom „Otto von Wittelsbach“ besitzen wir aus dem Februar 1819 ein Personenverzeichnis und ein genaues Scenarium der fünf Akte mit Randbemerkungen.

Werk, das Tieck „klassisch“ [1]) nannte. — Wie Pilze schossen jetzt die Hohenstaufendramen aus der Erde, nie waren sie in solchen Scharen erschienen. Willibald Alexis erzählt in seinen „Erinnerungen“ (S. 323), dass damals „unter zehn aspirirenden Dichtern wenigstens sieben den Untergang des letzten Hohenstaufen dramatisirten“. Eine Epidemie, von der sogar das Ausland nicht unbeeinflusst blieb.

---

U. steht dem Stoffe ganz tendenzfrei gegenüber und erhebt daher weder Philipp besonders, wie Raupach („König Philipp“), noch dessen Gegner Otto, wie Babo. (Babos Auffassung des Stoffes fand später die Billigung Grabbes: Düsseldorfer Tageblatt, 17. April 1836.) Im Gegensatze zu dem Konradinplan U.s, von dessen Ausführung ich mir nicht viel verspreche, ist zu bedauern, dass U. den „Wittelsbach“ nicht ausgeführt hat. Den Stoff, welchen Immermann als „das für den Dramatiker einzig brauchbare Faktum aus der deutschen Geschichte jener Zeit“ bezeichnete (Werke XIX, 19), gedachte zuerst Joh. Elias Schlegel in einem Trauerspiele „Die Mordthat des Grafen von Wittelsbach“ zu behandeln, am glücklichsten hat ihn Jos. Maria v. Babo in seinem Ritterdrama „Otto von Wittelsbach“ bearbeitet, ein Stück, das sich über achtzig Jahre auf den deutschen Bühnen hielt und sogar in das Englische übersetzt wurde. („Otto of Wittelsbach; or the choleric Count. A Tragedy in five acts. Translated from the German of James Marcus Babo, by Benjamin Thompson, Esq. London. 1800.“ — Bei Goedeke nicht verzeichnet!) Der Maler Jos. Ritter von Führich wurde durch Babos Drama zu seinem Ölgemälde „Tod Ottos von Wittelsbach“ angeregt. — Ich möchte bei dieser Gelegenheit einem in fast sämtlichen Lexicis zu findenden Irrtume entgegentreten: Das unter dem Titel „Otto von Wittelsbach. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Fürs Theater eingerichtet von R. von Steinsberg“ 1783 erschienene Werk ist kein Originaldrama des Prager Theaterdichters Ritters von Steinsberg, sondern nur das von diesem bearbeitete Drama Babos. — Das Fehlen von Babos Namen auf dem Titel mag den Irrtum veranlasst haben. 1859 erschien ein Drama: „Philipp von Schwaben und Otto von Wittelsbach“. Über den Verfasser Friedr. Kiedaisch s. Krauss, Schwäbische Litteraturgeschichte Bd. II.

[1]) Kritische Schriften III, S. 77.

Drei Namen sind es, die man aus der grossen Zahl der Dichter, die damals Hohenstaufendramen lieferten, gewöhnlich hervorzuheben pflegt: Karl Leberecht Immermann, Christian Dietrich Grabbe und Ernst Raupach.

Raupach, um mit dem letzten zu beginnen, hat der Hohenstaufendramen-Bewegung einen ganz besonders reichen Tribut gezollt. Der fruchtbare und seiner Zeit so beliebte Berliner Autor „verarbeitete“ die Geschichte der Hohenstaufen in sechzehn Dramen,[1]) deren dichterischer Wert recht gering ist. Raupach giebt nur eine dürre, äusserlich freilich meist geschickte Dramatisierung des Raumerschen Geschichtswerks. Alles ist auf Bühnenwirksamkeit berechnet; was wir hier finden, ist aber jene falsche Bühnenwirksamkeit (wie sie uns Otto Ludwig in seinen Shakespearestudien später so scharf von der echten unterscheiden lehrte), die „nur in äusserlichem Schmucke der Szene für das Auge“ und in „volltönender lyrischer Rhetorik für das Ohr“ besteht.[2]) Raupachs Hohenstaufendramen wurden in den Jahren 1830—1837 auf der Berliner Hofbühne aufgeführt und einzelne Teile des Cyklus gingen fast über sämtliche grösseren Bühnen Deutschlands.[3]) Abgesehen von einigen Ausnahmen (Raumer, Tieck, Hegel) lauteten die Urteile der Zeitgenossen schon damals ziemlich abfällig.

Das Bedeutendste auf diesem Gebiete leistete der kraftgeniale Dramatiker Grabbe, dessen Dramen „Barba-

---

[1]) Ernst Raupachs dramatische Werke ernster Gattung. Hamburg 1837, bei Hoffmann und Campe. Band V—XII.

[2]) Ges. Schriften. V, S. 45.

[3]) Aufführungen Raupachscher Hohenstaufendramen habe ich, abgesehen von Berlin, in folgenden Städten feststellen können: Augsburg, Braunschweig, Bremen, Cassel, Danzig, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Hannover, Königsberg i. P., Leipzig, Mainz, Meiningen, München, Stuttgart, Weimar, Wien, Wiesbaden, Würzburg, ausserdem am deutschen Theater in St. Petersburg.

rossa“ [1]) und „Kaiser Heinrich VI.“,[2]) die von einem geplanten grösseren Cyklus allein ausgeführten, trotz unleugbarer Schwächen poetisch sehr wertvoll sind. —

Immermann endlich beteiligte sich an der Hohenstaufendramen-Bewegung nur mit einem Drama, dem „Kaiser Friedrich der Zweite“. Da dies Stück nicht nur in der Geschichte der Hohenstaufendramen eine interessante Sonderstellung einnimmt, sondern auch überaus charakteristisch als Epigonenwerk, sowie im besonderen wichtig für den Entwickelungsgang Immermanns ist, habe ich es zum Gegenstande dieser Einzeluntersuchung gemacht.

---

[1]) Die Hohenstaufen. Ein Cyklus von Tragödien von Grabbe. Erster Band: Kaiser Friedrich Barbarossa. Frankfurt a. M. 1829. 8°.

[2]) Die Hohenstaufen. Zweiter Band: Kaiser Heinrich der Sechste. 1830. 8°.

## II.

## Die Vorgeschichte des Dramas.

Schon zu Beginn des Jahres 1821 finden wir Immermann eifrig in das Studium der Hohenstaufengeschichte vertieft. Zum Belege dafür mag, abgesehen von dem Bericht seines Biographen Putlitz,[1]) eine Stelle in den 1822 erschienenen „Papierfenstern eines Eremiten“ dienen: „Gestern erzählte ich ihr von den Hohenstaufen, ihrem Riesenkampf und des unschuldigen Konradins schmählichem Ende.“ — „Wer erkennt darin die göttliche Gerechtigkeit?“ fragte ich unvorsichtigerweise. — „Wenn Einer,“ versetzte sie, „von seinen Eltern Geld und Gut, Ansehen und Namen erbt, so ist es auch billig, dass er ihr Unglück übernehme.“[2]) — Da das Werk zum guten Teil ein unmittelbarer Abdruck von Immermanns Münsterischem Leben ist, und er in Christel, auf welche die angeführte Stelle Bezug hat, sicherlich jene A... schilderte, mit der ihn kurze Zeit ein Liebesverhältnis verband,[3]) dürfen wir annehmen,

---

[1]) „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt. (Herausgegeben von Gustav zu Putlitz.) Berlin 1870. Bd. I, S. 72.

[2]) Immermanns Werke. Berlin, Gustav Hempel. XIX, S. 50.

[3]) Putlitz S. 44. 45. — Ein Niederschlag davon findet sich noch im „Münchhausen“, wo Oswald seiner Liesbeth „von dem Berge Hohenstaufen“, von dem „grossen Kaisergeschlechte, das darauf entsprossen“ und „dessen Thaten“ erzählt; s. Immermanns Werke Bd. III, S. 30.

dass er mit dieser über die Schicksale der Hohenstaufen gesprochen hat. — „Mächtig ergriff ihn," schreibt Putlitz, „die Fülle von Kräften und Irrthümern in diesem Geschlechte, der grosse Kampf zwischen geistlicher und weltlicher Macht, der Reichthum der Handlung, das bittere Ende."[1])

Bald regte sich in Immermann der Wunsch, die Geschichte dieses Heldengeschlechts in einer fortlaufenden Reihe von Dramen darzustellen. — Mit dieser Idee eines grösseren Dramencyklus stand er damals nicht allein. Auch Tieck, der in Berlin das allmähliche Werden von Raumers Hohenstaufengeschichte verfolgte und diesem während seiner Arbeit dauernd Zuspruch und Trost zu teil werden liess,[2]) hatte, angeregt durch des Freundes Arbeit, in den Jahren 1817—18 nach dem Vorbild der Shakespeareschen eine Reihe von Historien geplant, die „die Grösse des Mittelalters zeigen"[3]) sollten.

Tieck hielt überhaupt viel von der cyklischen Form: er bedauerte sehr, dass Schiller nicht den Entschluss fassen konnte, uns statt des „Wallenstein" in verschiedenen Stücken den ganzen Dreissigjährigen Krieg hinzumalen. In seiner Wallensteinkritik, die er für die Dresdener Abendzeitung 1823 schrieb,[4]) spricht er seine Gedanken über ein solches Werk aus, später nahm er sich selbst vor, in dieser Weise die Geschichte des Dreissigjährigen Krieges zu behandeln. Auch war er es, der Matthäus von Collin einst zu einem Cyklus von zehn bis zwölf Dramen aus der österreichischen Geschichte angeregt hatte.[5])

---

[1]) Putlitz I, S. 72.

[2]) Brief Fr. von Raumers v. 31. Dezember 1817.

[3]) Briefe L. Tiecks an Fr. von Raumer vom 21. Dezember 1817 und 2. Februar 1818.

[4]) Kritische Schriften. Leipzig 1852. III, S. 43. 44. 50.

[5]) Nur zwei Teile wurden davon ausgeführt: „Belas Krieg mit dem Vater" und „Der Tod Friedrichs des Streitbaren".

Immermann dachte zunächst an sechs Dramen. Zwei sollten die Geschichte Friedrich Barbarossas behandeln. und zwar nach Putlitzens Bericht das erste „den Kampf mit den Welfen und dem Papste bis zum Sturze Heinrichs des Löwen“, und das zweite „den Kreuzzug und das Ende Friedrichs im Morgenlande nach der Sage“.[1]) Friedrich II. war als Held von drei Dramen gedacht.

Welche Ereignisse in Friedrichs II. Leben er in den beiden ersten Dramen behandeln wollte, ist nicht ganz klar. Einige Vermutungen sind aber auf Grund des Schlussdramas zulässig: das erste Drama sollte vielleicht Friedrich als Sieger über Otto IV. und seinen Aufenthalt im Morgenlande am Hofe al Kamels zeigen (die schöne Sulamith hätte hier gewiss nicht gefehlt), das zweite seine Kämpfe mit der Kirche und ihrem starrsinnigen Oberhaupte Gregor. Hineingespielt hätte vielleicht Friedrichs Liebesverhältnis mit Blanka Lancia; die Mordanschläge Severins und Fasanellas wären verwertet, der Abfall des Petrus von Vinea vorbereitet worden, und der Tod Gregors hätte das Stück (wie den dritten Teil von Raupachs Tetralogie[2]) beschlossen. Die Empörung seines Sohnes Heinrich, die viele Dichter mit Glück zum Gegenstande eines Dramas gemacht haben,[3]) wäre sicherlich nur angedeutet worden, da ja das Schlussdrama den Zwiespalt zwischen dem Kaiser

---

[1]) „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt. (Herausgegeben von Gustav zu Putlitz.) Berlin 1870. Bd. I, S. 72.

[2]) Dramat. Werke ernster Gattung. Bd. X. „Kaiser Friedrich II., dritter Theil, oder Friedrich und Gregor.“ Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele.

[3]) Bekannt sind mir: a) Karol. Pichlers oben genanntes, von glühendem Patriotismus zeugendes Jambendrama „Heinrich von Hohenstauffen, König der Deutschen“. Heinrich ist hier als Märtyrer für Deutschlands Wohl hingestellt. Der Kaiser handelt, verblendet durch die Tücke seines intrigierenden Sohnes

und seinen Söhnen Enzius und Manfred giebt, und die Wiederholung eines so gewaltigen Konfliktes in abgeschwächter Form der Trilogie als Ganzem geschadet hätte.

Ein „Konradin“ sollte den Cyklus schliessen. Als „Sühnegesang, in welchem die Eumeniden wieder aus dem

---

Manfred, der Heinrich verderben will, um sich dann seiner Gattin Margarethe zu bemächtigen. Eine grosse Rolle spielt Friedrich der Streitbare, Heinrichs Schwager, der sich ebenfalls durch Manfreds Lügen gegen Heinrich einnehmen lässt und zu seinem Verderben beiträgt. Sehr geschmacklos sind die Prophezeiungen und Hindeutungen auf die spätere Blüte des Hauses Habsburg. Der Wert des Stückes ist nur gering und wird durch die vielen Anlehnungen an die Werke der Klassiker nicht erhöht. Um so wertvoller ist: b) „Der Kampf der Hohenstaufen“. Trauerspiel v. Friedrich von Heyden. Berlin 1828, bei G. Reimer, ein Werk, das ich zu den besten Hohenstaufendramen überhaupt zähle. Heyden zeigt sich hier als ein Dichter, der mehr Beachtung verdient, als ihm bisher zu teil ward. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn ist zu tiefster tragischer Wirkung herausgearbeitet. Erhöht wird die Tragik durch die Einführung der Rutina, für die der Sohn in leidenschaftlicher Liebe erglüht, die der Vater aber zu seiner Gattin macht. Die Klippe der Don Carlos-Nachahmung ist glücklich vermieden. Ausser den Genannten gehört Hermann von Salza (als Vermittler zwischen Vater und Sohn) zu den Hauptträgern der Handlung. Auch sprachlich hat das Drama grosse Vorzüge, freilich überwiegt zuweilen das rhetorische Element das dramatische, zumal in den ersten Akten. Einige technische Schwächen sind nicht zu verkennen. Dennoch würde das Werk noch heute auf der Bühne von grosser Wirkung sein. — Entstanden ist es übrigens bereits 1815, als der Dichter sich vor der Festung Landau aufhielt, einer Gegend, in welcher die Erinnerungen an die Hohenstaufen lebten. (S. Theod. Mundt in der Einleitung zu seiner Ausgabe von Heydens Gedichten. Leipzig 1852. S. XXII, und Litteraturblatt 1829, Nr. 31.) Heyden hat, abgesehen von seinem oben genannten „Conradin“, noch weiterhin die Geschichte der Hohenstaufen dichterisch verwertet. In dem 1843 erschienenen, ebenfalls von grosser poetischer Begabung zeugenden Epos „Das Wort der Frau“, das viele Auflagen erlebte, behandelt er den Herzensbund zwischen Agnes von Hohen-

Reich geführt werden“,[1]) wollte Immermann, ähnlich wie Raupach, die Geschichte Rudolfs von Habsburg in zwei Dramen folgen lassen. Fünf Jahre beschäftigten ihn die eingehendsten Studien zu diesem Vorhaben, und er widmete ihm eine Sorgfalt, wie nie einem Werke zuvor. Um so mehr müssen wir bedauern, dass uns Aufzeichnungen über diese Studien und Skizzen zu dem geplanten Cyklus nicht erhalten sind.

Seine Lieblingshelden waren Friedrich II. und Konradin, und so begann er denn zunächst einen

---

staufen und dem Sohne Heinrichs des Löwen. (Reclams Universalbibliothek Nr. 1660.) — Das Epos „Reginald“ spielt in der Zeit Friedrichs des Zweiten. — Diese Worte waren bereits geschrieben, als Gabriels Buch über Heyden (s. S. 6, Anm. 1) erschien.

c) Raupachs „Kaiser Friedrich der Zweite, zweiter Theil, oder Friedrich und sein Sohn“ (Dramatische Werke ernster Gattung, Bd. IX) gehört zu den besten und am häufigsten aufgeführten Teilen seines Cyklus, erscheint aber gegen Heyden-Drama recht flach, zumal der Konflikt nicht aus den Charakteren entspringt, sondern durch Intriguen veranlasst wird. Immermann, der das Stück 1834 mit Seydelmann in der Rolle des Kaisers in Wiesbaden sah, urteilt: „Das Stück ist nicht gut und nicht schlecht, übrigens ganz klug und theaterpraktisch gemacht“ (s. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888, S. 144).

d) Eine Stümperei ist das vieraktige historische Trauerspiel „Friedrich der Zweite von Hohenstaufen“ von Dr. A. Teichmann. Breslau o. J. (1866). Verlag von Joh. Urban Kern. Der Verfasser wagte es, sein Stück dem Prinzen Friedrich Carl von Preussen zu widmen. — (Ferner spielt der Konflikt zwischen Friedrich und seinem Sohne auch in Adolf Widmanns „Kaiser und Kanzler“ hinein, ein Drama, auf das ich unten zurückkomme.)

e) Dem kürzlich in Cassel mit Erfolg aufgeführten Drama „Kaiser, König und Bürger“ von Wilh. Henzen (Berlin und Leipzig, bei Luckhardt, 1900) vermag ich trotz einiger hübscher Motive einen bleibenden Wert nicht zuzusprechen.

[1]) „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt. Herausgegeben von Gustav zu Putlitz.) Berlin 1870. Bd. I, S. 72.

„Kaiser Friedrich der Zweite", und zwar das letzte der drei in Aussicht genommenen Teildramen; es blieb das einzige, das er von dem geplanten Cyklus ausführte.

Den Stoff des Dramas, die letzte Lebenszeit und der Tod Friedrichs II. (1244—50), überkam Immermann, soweit mir bekannt, als Rohstoff, er besass also kein Vorbild für die Einteilung und Verwertung des historisch Gegebenen. — Wie der Dichter dabei verfuhr, soll das Folgende lehren; vorher aber wollen wir uns erst klar machen, welche Anschauungen Immermann im allgemeinen von dem Verhältnis des Dichters zur Geschichte hatte.

Es gab in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einen grossen Kreis von Dichtern und Ästhetikern, die für das historische Drama unbedingt historische Treue forderten. Bereits Tieck hielt den „Geist der Geschichte, das grosse Schicksal, den Untergang der Herrlichen"[1]) an und für sich schon für Poesie und verwarf die „hinzugefügten Lügen".[2]) eine Anschauung, der bekanntlich auch Raupach[3]) zum Opfer fiel. Noch 1852 forderte der Ästhe-

[1]) Tieck an Fr. von Raumer, den 2. Februar 1818.

[2]) Desgleichen.

[3]) Dramatische Werke ernster Gattung, Bd. V, S. XVIII—XXI. Raupach ist wahrscheinlich beeinflusst durch Abschnitt X von Raumers Akademieschrift „Über die Poetik des Aristoteles, und sein Verhältniss zu den neuern Dramatikern", der den Titel trägt: „Über das Verhältniss der Dichtkunst zur Geschichte". (Die Schrift wurde von Raumer am 18. Januar 1828 in der Berliner Akademie verlesen, gedruckt erschien sie freilich erst 1831, als Raupach mitten in der Arbeit an seinen Hohenstaufendramen stand. Da Raupach aber mit Raumer befreundet war, hat er sie sicherlich lange vor der Drucklegung kennen gelernt.) Raumer schreibt S. 165: „Lassen sich denn über die grossen Ereignisse der Geschichte und die mitwirkenden Stimmungen und Richtungen der Einzelnen nicht dramatisch so darstellen, dass Tag und Stunde, Ort und Zeit jedes Ereignisses und Gespräches aufs genauste festgehalten wäre, dass man gar keine

tiker Hermann Hettner in seinem Buche „Das moderne Drama“,[1]) in dem er sonst sehr gute und richtige Gedanken über das historische Drama äussert, der Dichter solle sich streng an die gegebenen Thatsachen halten; er preist aus diesem Grunde Shakespeare, zumal dessen englische Historien, und tadelt Schiller und Goethe.

So war auch Immermann anfangs der irrigen Ansicht, dass die Tragödie schon in der Geschichte liege, und der Dichter „nichts mehr hinzuzufügen habe, um eine grosse Wirkung zu erreichen“. „Es handelte sich nach seiner Meinung einfach darum, die Hauptpunkte der Entwickelung hervorzuheben.“[2]) — Diese Forderung der strengen historischen Wahrheit verwarf er aber später, als er an den „Kaiser Friedrich“ ging; er scheint damals bereits die Anschauung besessen zu haben, die er in einem Briefe an Tieck vom 18. Juli 1831 aussprach[3]): „Sie haben sich zuweilen gegen die Willkür bei der Behandlung der Geschichte erklärt, auch der verewigte Solger äusserte sich, wenn ich nicht irre, gelegentlich auf dieselbe Weise. Ich muss gestehen, dass ich dem Dichter gerne die höchste

---

Thatsache, keine Person, keine Intrigue hinzu erfände, dass man in der Überzeugung, das rein Geschichtliche sei an sich hinreichend und auch poetisch genügend) alle Zuthaten, allen fremdartigen Schmuck schlechthin verschmähte?“ — Grosse Verehrung zollte Raumer den Versuchen des Franzosen Ludwig Vitet, die Geschichte seiner Nation dramatisch darzustellen. Seine in den Jahren 18[illegible] bis 1829 herausgegebenen, später unter dem Titel „La ligue“ zusammengefassten „Barricades“ und „États de Blois“ sind in engem Anschluss an die geschichtliche Überlieferung geschaffen. Im Gegensatz zu Raupach nannte Vitet seine Schöpfungen bescheiden „Scènes historiques“ und war weit entfernt, durch sie auf das Theater wirken zu wollen.

[1]) Braunschweig 1852. S. 54—57.

[2]) „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt.“ (Herausgegeben von Gustav zu Putlitz.) Berlin 1870. Bd. I, S. 72.

[3]) Holtei, Briefe an Tieck. Breslau 1864. Bd. II, S. 50.

Freiheit bei der Behandlung des historisch Gegebenen bewahren möchte. — — — Der Stoff, welchen der Historiker darzureichen meint, möchte auch wohl für den Dichter erst dann zu existiren beginnen, wenn ihn die Phantasie nach ihren ganz eigenthümlichen Gesetzen bereits ergriffen, verknüpft und umgestaltet hat."

Immermann hat in dem vorliegenden Drama, in dessen Vordergrund ein erdichteter Familienkonflikt steht, die Geschichte sehr frei behandelt. Er war der Ansicht, dass nicht das heroisch-politische Drama, sondern allein das Familiengemälde die „Sphäre des deutschen Volkes" sei. „Als der erweiterte Sinn," schreibt er im Reisejournal,[1]) „sich damit nicht mehr begnügen konnte, tauchte zwar manches Heroische, Mythische, Historische auf: es blieb aber immer nur ein schöner Fremdling, und gerade wenn die Poesie einzurücken Miene machte, zogen sich die Zuschauer zurück." Dass die Helden- und Staatstragödie bei den Deutschen damals kein „nachhaltiges Interesse" gewinnen konnte, begründet er damit, dass ihnen noch das „Gefühl des Heldenthums, das Bewusstsein eines Staates und Volkes mangelt".[2])

Da Immermann danach strebte, sein Drama auf die Bühne zu bringen, ist die Vermenschlichung des historischen Stoffs wohl als ein Zugeständnis an das Publikum anzusehen. Ich bin weit entfernt, mit dem Worte „Vermenschlichung" einen Tadel aussprechen zu wollen, meine vielmehr, dass man auch hier von einer „erhabenen Steigerung des Geschichtlichen zum Menschlichen", ein Wort, das Bulthaupt vom „Wallenstein" braucht,[3]) sprechen darf.

---

[1]) Werke. Bd. X, S. 110.

[2]) Michael Beers Briefwechsel. Herausg. von Ed. von Schenk. Leipzig 1837. S. 158.

[3]) Dramaturgie des Schauspiels. Von Heinrich Bulthaupt. Vierte Auflage. Oldenburg und Leipzig 1894. Bd. III, S. 83.

Worin die „gründlichen“[1]) Studien bestanden, die Immermann nach Putlitzens Bericht für den geplanten Cyklus betrieb, ist schwer festzustellen. Putlitz behauptet, dem Dichter seien im Sommer 1821 alte Chroniken über die Hohenstaufen[2]) in die Hände gefallen, nennt aber leider nicht die Titel. Vielleicht war es für die Zeit bis 1229 das Chronicon Urspergense, aus dem auch Uhland geschöpft hat, und für die spätere Zeit die „Historia major“ des englischen Mönchs Matthaeus Paris, von der eine gute Ausgabe von Wilh. Wats (Londini 1686) vorlag. Eine Prüfung der noch vorhandenen Ausleihregister der Universitätsbibliothek zu Göttingen, von der sich Immermann manches schicken liess, dürfte vielleicht zu besseren Resultaten führen. Unter den damals vorhandenen Kompendien und Monographien lässt sich, abgesehen von Sismondis „Histoire des Républiques Italiennes du moyen âge (Paris 1809)“. mit Bestimmtheit nur die Benutzung einer Monographie nachweisen, die dem Dichter, wie mir die Direktion gütigst mitteilte. auf der Kgl. Paulinischen Bibliothek zu Münster zugänglich war. Es ist eine 1792 in Züllichau und Freystadt anonym erschienene, Karl Wilh. Ferd. von Funck zugeschriebene „Geschichte Kaiser Friedrichs II.“, ein Werk, das schon einmal einen deutschen Poeten zu einer Dichtung angeregt hatte, nämlich Novalis zu seinem „Heinrich von Ofterdingen“.[3]) Auch Uhland hat es für seine Schrift „Walther von der Vogelweide, ein altdeutscher Dichter“ benutzt und ihm das Prädikat „trefflich“ ge-

---

[1]) Putlitz I, 180.

[2]) Putlitz I, 80.

[3]) Novalis war mit dem Verfasser, Major von Funck, der auch mit Schiller und Reinhold in Jena verkehrt hatte, bekannt. Ihm verdankt er auch die Bekanntschaft der Ofterdingen- und Sängerkriegsage.

geben.[1]) — Später, als er den „Kaiser Friedrich“ begann, hat Immermann natürlich auch das Raumersche Werk, das er sogar für seine Privatbibliothek erwarb, als eingehendste Quelle für diese Zeit studiert und, wie wir sehen werden, das meiste daraus geschöpft.

Fast alle Hauptereignisse der letzten Lebenszeit Friedrichs von der Flucht des Papstes bis zum Tode des Kaisers sind von Immermann verwertet worden. Das beinahe wichtigste Geschehnis, den Verrat des Kanzlers Peter von Vinea, einen für den Dramatiker so wertvollen und so häufig behandelten Stoff,[2]) hat er freilich nur gestreift. Der Ver-

[1]) Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage. Stuttgart 1870. Bd. V, S. 83.

[2]) Der Abfall des Petrus de Vineis steht im Mittelpunkt der Handlung von Raupachs „Kaiser Friedrich der Zweite, Vierter Theil, oder Friedrichs Abschied“. Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele (Dr. W. ernst. G., Bd. X). — Der grösste Fehler des Stückes besteht darin, dass sich Raupach, dem Wesen seines Cyklus entsprechend, nicht auf dies Ereignis beschränkte, sondern in den Rahmen des Werkes möglichst alles hinein zu zwängen suchte, was der Kaiser in seinen letzten Jahren erlebt. Das Interesse zersplittert sich, und das Epische tritt oft stark in den Vordergrund. Peters Schuld ist nur eine Gedankenschuld. Das sonst nicht übel gemalte Bild des Petrus hat Raupach zuletzt durch einen ungeschickten Pinselstrich verdorben. — Im Jahre 1855 wurde in Jena bei Friedrich Mauke Adolf Widmanns fünfaktiges Trauerspiel „Kaiser und Kanzler“ als Manuskript gedruckt und dem Theaterbureau von Sturm und Kopp (Victor Kölbel) in Leipzig in Kommission übergeben. Widmann nahm sein Drama später in den ersten Teil seiner „Dramatischen Werke“ (Leipzig 1858, bei Voigt und Günther, II, 16°) auf. Er hat den Stoff mit wenig technischem Geschick behandelt und uns kein wohlgeordnetes Ganze gegeben; er weiss das Hauptinteresse ebensowenig wie Raupach auf den Konflikt zwischen Kaiser und Kanzler zu konzentrieren. Einen Verrat begeht Petrus nicht, nur eine geringe Verschuldung richtet ihn zu Grunde. Das Intriguennetz ist weit ausgesponnen. — 1861 erschien in Berlin bei A. Vogel u. Comp. „Kaiser Friedrich der Zweite“, Dramatie in fünf Aufzügen

rat war schon einmal das Hauptthema eines seiner Dramen („Das Thal von Ronceval“[1]) gewesen, und so vermied Immermann wohl eine neue Behandlung desselben Themas, aus Furcht, sich zu wiederholen. Aber wahrscheinlich machte er seinen begabten Freund Friedrich von Uechtritz auf den Stoff aufmerksam; wenigstens plante dieser in

[1]) Werke. Bd. XVI.

von P. von Probst, ein sehr weitschweifiges Stück, das jedes dramatischen Lebens entbehrt. — Ein Jahr darauf wurde am Hoftheater zu Weimar die historische Tragödie Friedrich der Zweite von Hohenstaufen“ aufgeführt, deren Verfasser der schwäbische Dichter J. G. Fischer ist. Auf der Bühne hielt sie sich bis 1869; gedruckt erschien sie 1863 bei Cotta in Stuttgart. Das Werk hat viele Vorzüge, zumal sprachliche. Die Handlung ist straff, aber leider ist zu viel mit kleinlichen Motiven und Intriguen gearbeitet. In Petrus liegt etwas Wallensteinisches; auch für ein Max-Thekla-Paar ist gesorgt, indem Manfred Heliodora, die Tochter des Kanzlers liebt. Im Vergleich zu Immermann sind die Reminiscenzen bei Fischer aber nur gering. — Auch der berühmte katholische Theologe J. Heinr. von Wessenberg hat den Stoff dramatisch bearbeitet. Die erste Auflage seines fünfaktigen Trauerspiels „Kaiser Friedrich der Zweite von Hohenstaufen“ wurde bei Lebzeiten des Verfassers nur in wenigen Exemplaren für engere Freunde gedruckt, die zweite Auflage nach Wessenbergs Tode von seinem Biographen Dr. Beck besorgt. Sie erschien 1863 in Freiburg bei Friedr. Wagner. Mit Recht bezeichnet der Herausgeber das Werk als ein „dramatisches Gemälde ohne bühnengerechte Form“, da die epischen Elemente stark hervortreten. Sehr objektiv schildert W. die „Nachtseite des hierarchischen Regiments“. Der Kanzler gerät unschuldig in den Verdacht, den Kaiser haben ermorden zu wollen, und tötet sich aus Scham über die gegen ihn erhobene Anschuldigung. (Vgl. Dantes Auffassung: Div. Comed. Inf. XIII, V. 64—75.) — In das bereits genannte Friedrichdrama von Teichmann (1866) spielt ebenfalls der Konflikt zwischen Friedrich und Petrus hinein. Vinea wird des Verrates verdächtig entlassen. — Carl Schwebemeyers dramatisches Gedicht „Herz und Haupt“ (Berlin 1858, bei Springer; s. Hebbel, Werke. Hamburg 1891. XI, S. 157 und XII, S. 101) und Eduard Lochers Trauerspiel „Friedrich der Zweite“

einer Zeit, wo er ganz unter dem Einfluss Immermanns stand, ein Drama „Peter de Vineis“.[1])

Die Tragödie in der Familie des Kaisers ist zwar erdichtet, aber durch die Geschichte zum Teil befruchtet. Der Zwist der Brüder wurde vielleicht angeregt durch die historisch überlieferte Feindschaft zwischen Friedrichs

[1]) Brief von Uechtritz vom 15. Februar 1829.

(s. Baechtold, Gottfr. Kellers Leben. 3. Auflage. Berlin 1894. I, S. 327) blieben mir unbekannt.

In jüngster Zeit hatte Conrad Ferdinand Meyer die Absicht, den Stoff zum Gegenstande eines Dramas zu machen, das etwas Aktuelles bekommen sollte durch einen Hinweis auf die kühne Trennung Kaiser Wilhelms II. von seinem Kanzler (vgl. Rodenberg, Deutsche Rundschau, Januarheft 1899). Es sei mir gestattet, hier kurz das zusammenzustellen, was Adolf Frey an verschiedenen Stellen seines Buches „Conrad Ferd. Meyer. Sein Leben und seine Werke“ (Stuttgart 1900) über diesen Plan sagt: Als Quelle benutzte Meyer, ohne sich um neuere Publikationen zu kümmern, Raumers Werk, räumte aber, wie alle grossen Dichter, der Geschichte nicht das geringste Herrschaftsrecht ein. Zunächst dachte er daran, die Person Friedrichs II., die ihm, je mehr er sich mit ihr beschäftigte, immer sympathischer wurde, mit dem Lose der „Richterin“ zu verknüpfen; es ist die letzte Vorstufe der bekannten Novelle. Meyer bewahrte den Entwurf wahrscheinlich wegen der sorgfältigen und ausgeführten Charakteristik des Staufers auf, die er in der damals bereits geplanten Novelle „Petrus Vinea“ zu verwerten gedachte, welche den Konflikt zwischen dem Herrscher und seinem Kanzler zum Gegenstand haben sollte. Später wurde des Vinea-Motiv als Drama zurechtgerückt, wie neben dem mündlichen Bericht wenige Blätter darthun. Er wollte in diesem Drama an Kaiser Friedrich II. zeigen, wie die von Jugend auf geübte und während eines langen, wechselvollen Lebens geschärfte Menschenkenntnis eines durchdringenden, hochbegabten Kopfes mit dem Alter in allseitiges Misstrauen ausartet, das sich sogar gegen den erprobten Freund und Helfer am Lebenswerk wendet.

Fritz Koegel, mit dem der Dichter über seinen Plan gesprochen, überliefert uns die Worte („Die Rheinlande“ I, 1. S. 30): „Der Bruch geht nur hervor und kann nur hervorgehen aus politischen Meinungs-

Söhnen Heinrich und Konrad, der Konflikt zwischen dem Vater und seinen Söhnen durch die Auflehnung Heinrichs gegen den Kaiser, und das Motiv der Geschwisterliebe durch den von Raumer (IV, S. 477) angeführten, übrigens keineswegs erwiesenen Bericht einiger zeitgenössischer Schriftsteller, Manfred habe in blutschänderischem Ver-

---

verschiedenheiten und verschiedenen Ansichten über Lebensfragen des politischen Handelns. Ein vorher verdeckter grundsätzlicher Gegensatz ihrer Naturen kommt zum Ausbruch und trennt sie.

Pier delle Vigne ist Italiener, Friedrich will Italien und Deutschland vereinigen, muss daher auf Deutschland Rücksicht nehmen. Dies Interesse teilt Vigne nicht, dem nur Italien am Herzen liegt. Es ist die gefährliche Zeit, wo Papst Innocenz, ein Ungeheuer, den Kaiser zur Verantwortung vor das Konzil von Lyon ruft, wo der Kampf, der Friedrich ans Leben geht, aufs heftigste entbrannt ist, wo es sonst in seinen Kämpfen schlecht für ihn steht, also jeder Schritt die schwersten Folgen für ihn haben kann und seine Lage fast verzweifelt ist. — Vigne hat nun ein Weib, das den Kaiser liebt. Von dieser Liebe finden sich in den Chroniken Andeutungen. Der Kaiser war klug genug, das seinem Kanzler zu sagen. Diese Frau lässt, ehe sie stirbt, beide an ihr Lager rufen und sagt ihnen: „Ich habe euch beide geliebt und kann nicht sterben, Kaiser, ohne dir zu sagen: Dieser mein Mann weiss ein Mittel dich in deiner jetzigen gefährlichen Lage zu retten. Er spricht im Schlaf und ich habe ihn nachts das oft sagen hören. Er weiss eins und will es dir nicht sagen.“ Hiermit stirbt sie, dem Kaiser den Stachel des Zweifels in die Seele senkend und den Kanzler zwingend, schliesslich sein Geheimnis zu sagen. Dies ist: „Der Kaiser solle von all seinen gegen den Papst behaupteten Ansprüchen und Rechten zurücktreten, um durch den Eindruck davon den Papst zu zwingen, das Gleiche zu thun. Hiermit sei der Streit zu Ende und er siege der Welt gegenüber ob.“ Das ist nun ein gefährliches Mittel, das zu dem Charakter und den politischen Plänen des Kaisers nicht passt Und der ist misstrauisch, ob dieser Rat aufrichtig oder hinterlistig sei. Er misstraut, ob jener ihn verderben wolle, als Italiener, aus Eifersucht. Hierin liegt der Keim zur Zerstörung ihrer Vertraulichkeit. Entfremdung tritt ein und frisst weiter. — Der Bruch trägt sich so zu. Der Kaiser ist unpässlich, Vigne lässt ihm einen Trank

hältnis mit seiner Schwester Violante, der Gattin des Grafen Caserta, gelebt. Auf die Einführung Roxelanes, als Mittel, den Kaiser in den Augen seiner Feinde anzuschwärzen, kam Immermann wohl durch die Überlieferung, dass Friedrich viele natürliche Töchter besessen (Raumer IV, 603—4), ferner durch Funcks Bericht von der Heirat einer natür-

---

geben, der ihn heilen soll. Aber Friedrich wagt nicht, den von Vigne kommenden Trank zu trinken. Da erhebt sich der Kanzler in Entrüstung: „Ich habe so lange Jahre für dich gewacht, gesorgt, gearbeitet und erhalte als Lohn diese Kränkung. Trink' den Trank!" Aber Friedrich misstraut, stösst den Becher von sich, so dass er umrollt und der Wein über den Tisch hin verschüttet wird. Dieser Trank war kein Gift. — Die Entfremdung ist nun da, Vignes Untergang unvermeidlich. Er findet ihn auf würdige Weise. Der Kaiser ist wieder krank. Von der Äbtissin eines Klosters, die in päpstlichem Solde steht, kommt ihm ein Heiltrank. Friedrich will ihn trinken. Vigne steht in einer Nische, tritt hervor und sagt: „Trink' ihn nicht, Kaiser, es ist Gift!" Friedrich, der verdüstert, grausam geworden ist, will einen gefangenen Lombarden, einen Rebellen, den Trank vorkosten lassen. Der sagt empört: „Töte mich, wenn du willst, aber dir vorzukosten kannst du mich nicht zwingen." Vigne beschwört den Kaiser, solche Grausamkeit nicht zu begehen. Der Kaiser gerät in Zorn, giebt den Befehl, den Lombarden sofort hinzurichten. Da tritt Vigne dazwischen: „So sollst du dich nicht selbst besudeln, ich werde den Becher für dich kosten." Es ist Opferung, denn er weiss, dass es Gift ist. Er trinkt und sinkt tot um. In diesem Augenblick Trompetenschall, Botschaft einer von Manfred gewonnenen Schlacht, Botschaft, dass dem Kaiser ein Enkel geboren ist. Friedrich voll Rührung: „An der Leiche dieses Treuen grüss' ich dich, Enkel! Mögest du glücklicher sein als er. Ich grüsse dich mit dem Namen: Konradin!"

Heinrich Bulthaupt in Bremen, bei dem sich der Dichter wiederholt dramaturgischen Rat holte, berichtet über die Schlussscene in einem Feuilleton der Weserzeitung vom 18. Dezember 1898 (der Aufsatz ging mir durch die Güte des Herrn Verfassers zu, dem ich dafür auch an dieser Stelle noch einmal den herzlichsten Dank sage): „Mit Lebhaftigkeit schilderte er uns einen im hellsten Theaterlicht geschauten, einschneidenden Aktschluss: Der Kanzler

lichen Tochter Friedrichs mit Johann Vataces, dem griechischen Kaiser von Nicäa (der Papst verdachte es Friedrich sehr, „dass er sich mit einem Schismatiker verbinden wollte, und nannte ihn selbst einen Ketzer und Atheisten“ vgl. Funck S. 298), und durch die vielen Berichte über die Bevorzugung der Sarazenen und die daraus entspringenden Verleumdungen von seiten der Kirche (Funck

leert am Ausgang einer heftigen Scene mit dem Kaiser, in der er seine letzten Hoffnungen zusammenbrechen sieht, einen für Friedrich bestimmten Becher, in dem er (er weiss es, der Kaiser nicht) den gewissen Tod trinkt. Da dringt der Lärm einer Siegespost ins Lager. Man stürmt herein, man huldigt dem Kaiser — dort aber, heisst es, dort am Tisch sitzt einer, der sich nicht mitfreut, regungslos, mit verhülltem Haupt. Holla! auf! wir haben gesiegt, freue dich mit uns! Man zieht ihm die Hülle vom Antlitz. Vinea ist todt.“ Friedrich steht als der Schuldige vor uns. Er hat seinen Freund und Kanzler zu Grunde gerichtet. Jedenfalls eine sehr interessante Lösung der schwierigen Aufgabe! Die Art, in der der Schweizer Dichter den grossen Kanzler enden lassen wollte, wäre von tiefster tragischer Wirkung gewesen, recht im Gegensatze zu Raupachs Darstellung von Vineas Ende, welche die tragische Wirkung stark beeinträchtigt, wenn nicht überhaupt aufhebt. Wir müssen sehr bedauern, dass Meyer, der, wie Bulthaupt schreibt, so viel Interesse „auch für die kleinsten Fragen der dramatischen und theatralischen Technik“ bewies, seinen Plan nicht mehr ausführen konnte. Auch zu einer novellistischen Behandlung des Stoffes, die er schliesslich noch vor der Dramatisierung zu unternehmen beschloss (an Bulthaupt, den 1. September 1890), ist er nicht mehr gekommen. — Doch zeugen vier vortreffliche Balladen von seiner Beschäftigung mit der Geschichte der Hohenstaufen.

Dem letzten Versuch, den Zwist zwischen Kaiser und Kanzler zu dramatisieren, welchen Friedrich Calebow unternahm (Friedrich der Zweite. Trauerspiel in fünf Akten. Barmen. bei Wiemann, o. J. [1900]), ein junger Dichter, für den sich Felix Dahn in die Schanze geschlagen hat, kann ich nicht unbedingt Beifall zollen, wenngleich ich Calebows schönes Talent nicht verkenne. Der Hauptmangel ist technische Ungewandtheit. Vinea ist hier ein fanatischer Asket und Pietist, der den Kaiser vergiftet, um das ewige Heil zu erlangen.

S. 102 und 146, Raumer IV, 107). Von einem freundschaftlichen Verhältnis Friedrichs zu dem Sultan Kamel berichtet Raumer (III, 291), von verwandtschaftlichen Beziehungen aber nichts. Zum Teil nimmt Roxelane, vor allem in der ältesten Fassung, die Stelle jener Lucia Viadagoli, einer sagenhaften Geliebten des Königs Enzio, ein. Der Dichter kannte diese Gestalt, abgesehen von Raumers Werk, aus E. Münchs „König Enzius“,[1]) einem Buche, das eingehend über das Liebesverhältnis zwischen dem König und Lucia berichtet, und das sich auch in Immermanns Bibliothek[2]) befand.

Das Verhältnis der politischen Ereignisse im Drama zu der geschichtlichen Überlieferung ist folgendes: Die Schilderung der Eingangssituation entspricht nicht genau der Geschichte. Eine solche Macht, wie Immermann sie darstellt, besass Friedrich damals nicht. Erst am 31. März 1244 hatte er einen „höchst drückenden“, von der Kirche diktierten Frieden unterzeichnen müssen. Freilich war seitdem seine Macht im Kirchenstaate gewachsen, und des Papstes Einschliessung stand zu befürchten, war aber noch nicht geschehen. Die Flucht des Papstes ist im allgemeinen der Geschichte entsprechend dargestellt, nur dass die genuesische Flotte nicht aus zwanzig, sondern aus zweiundzwanzig Schiffen bestand, und Innocenz nicht in Ostia, sondern in Civitavecchia aufnahm. Beide Abweichungen erklären sich aus rhythmisch-metrischen Gründen. Der Abfall und Verrat Vineas geschieht historisch erst nach

---

[1]) König Enzius. Beitrag zur Geschichte der Hohenstaufen von Dr. Ernst Münch. Ludwigsburg, bei C. F. Nast, 1828. Das Buch scheint jedoch bereits in den letzten Monaten des Jahres 1827 durch den Buchhandel vertrieben worden zu sein.

[2]) Ein Verzeichnis der Bücher, die Immermann besessen hat, befindet sich unter den Papieren seines Nachlasses.

der Ächtung des Kaisers. Die Schilderung des Konzils von Lyon durch Thaddaeus (A. III, 5 s. S. 46) und die Kronenscene (A. III, 5 s. S. 46 und b. III, 2 s. S. 53) entsprechen Raumers Darstellung (IV, S. 115). Die unhistorische Versammlung in der Abtei zu Pisa (B. II, 12. 13) ist zum Teil dem Konzil von Lyon nachgebildet. Der Abfall Parmas gelegentlich der Hochzeit einer Tochter des Feldhauptmanns Tavernieri (A. II, 8) wird bei Raumer IV, 167 erzählt. Nach der letzten Redaktion erfährt der Kaiser zu gleicher Zeit seine Ächtung, die Belagerung Vittorias durch die Parmenser und den Zug der Welfen zur Fossalta.[1]) (S. 210—11.) Historisch wurde die Acht 1245 ausgesprochen, der Fall Vittorias fand 1248, die Schlacht bei Fossalta 1249 statt. — In der ältesten Redaktion geschieht der Abfall Modenas zu gleicher Zeit mit dem Parmas, in der letzten fällt Modena später ab, aber vor der Schlacht, während die Modeneser geschichtlich den Kaiser erst in der Schlacht bei Fossalta verliessen. — Der Streit um die Führerschaft im Kampf ist erdacht. Mailand nahm gar nicht am Kampfe teil. Der Kaiser und Manfred beteiligten sich ebensowenig an der Schlacht, auch nicht nach Enzius' Gefangennahme. Friedrich war bereits in Apulien und Manfred bei ihm. Den Oberbefehl in der Schlacht hatten auf kaiserlicher Seite allerdings zwei Söhne des

---

[1]) Raumer lässt die Schlacht „bei Fossalta" geschehen, und so spricht auch Immermann im Plan und in A. von einem Orte „Fossalta". (Er geht nach F. Im Lager von F. u. s. w.) Erst Münch belehrte ihn eingehend über den Schauplatz; er schreibt (S. 68): „Es fliesst die Skultenna nicht über eine Miglie weit von Modena; über sie führte damals eine steinerne Brücke, genannt vom heil. Ambrosius: ohngefähr 1000 Schritte davon strömt ein wilder Bach, die Fossa Alta genannt." Seitdem spricht der Dichter (in b, B und C) nur noch von dem Flusse Fossalta. Jedoch nimmt er sich die Freiheit, die Brücke, um die sich der Kampf entspinnt, als Fossalta- und nicht als Skultennabrücke zu bezeichnen.

Kaisers, Enzius und Friedrich (von Antiochien). Historisch ist die Konzentrierung des Kampfes um eine Brücke (Raumer IV, S. 197—98), sowie die Verstärkung des Feindes durch Antonio Lambertazzi und seine Truppen (S. 247. — Raumer IV, S. 198). — Enzius' Hilfgesuch an Manfred ist vielleicht angeregt durch Raumers Worte: „man sandte Hilfe bald dahin, bald dorthin," und Manfreds Helm- und Manteltausch (IV, 1) schuf Immermann wohl in dunkler Erinnerung an Raumers Bericht über die Schlacht bei Benevent (IV, S. 489). — Die Kaiserkrone wurde bei Vittoria, nicht bei Fossalta erbeutet.

Der Geschichte entspricht ferner Enzius' Gefangenschaft in Bologna und der freilich erst 1269 unternommene Befreiungsversuch durch ein Mädchen, ferner der Tod Friedrichs in Firenzuola (in den älteren Redaktionen verwechselte Immermann das kaiserliche Schloss Fiorentino in Capitanata und das Kloster Firenzuola. Nach Funck ist der Kaiser in Fiorentino gestorben, nach Raumer in Firenzuola) in den Armen Manfreds, nachdem ihm der Erzbischof die Absolution erteilt. (Raumer IV, S. 206—7.)

In der Charakteristik pflegte sich Immermann strenger an die Geschichte zu halten [1]); das trifft hier nur für den Charakter des Helden zu, da von den übrigen Personen wenig oder gar keine Züge überliefert sind.

Funck (der übrigens Friedrichs allmählich eintretenden geistigen und körperlichen Verfall auffallend betont) schreibt S. 70: „Wenn er in dem Entwurf und der Ausführung (nämlich seines Planes) einen Fehler beging, so war es der, dass er eine zu gute Idee von seinen Zeitgenossen hatte. Er beurtheilte die Menschen nach sich selbst, und darin verrechnete er sich. Den Grad der Aufklärung anzu-

[1]) H. Roettinger, Die Quellen zu Immermanns „Trauerspiel in Tirol". Euphor. VII, 1. S. 89.

nehmen, zu dem er selbst hindurchgedrungen war, war sein Zeitalter noch nicht reif genug. Vorurtheile, die er bey sich besiegt hatte, fesselten noch die andern Monarchen Europa's. Die Hindernisse verdoppelten sich, wie die Köpfe der Hyder, so wie er sie nieder trat; man kann nicht sagen, dass er seiner Unternehmung erlag, aber er hätte zwey Menschenalter leben müssen, um sie zum Ziel zu führen."

Über Friedrichs religiöse Überzeugung berichtet uns Raumer (III, S. 424): „dass er allerdings kein Christ war in dem Sinne, wie es der Papst von ihm verlangte; dass aber der Kaiser, der durch Widerstand gereizt, durch Erfahrungen belehrt, durch Untersuchungen aufgeklärt und dadurch, wir möchten sagen, Protestant geworden war, im höheren Sinne immer noch Christ blieb und um des Verwerfens einzelner kirchlichen Formen willen, keineswegs dem Judenthume oder dem Muhamedanismus näher stand. oder gar in einen geistlos gleichgültigen Unglauben hineingerieth. Vielmehr würden ihm Manche, nach späteren Ansichten, Vorwürfe wegen seines Aberglaubens machen können: weil er Todtenmessen für seine Vorfahren halten liess, den Klöstern und Kirchen Schenkungen machte und überhaupt, unter dem Vorbehalte, dass man dem Kaiser gebe, was des Kaisers ist, die christliche Kirche für höchst wichtig und schlechthin unentbehrlich hielt. Sogar der Glaube an Wunder wird ihm, sonderbar genug, neben seinem Unglauben zugeschrieben."

Ausser diesen beiden Hauptstellen fand Immermann in beiden Geschichtswerken, zumal bei Raumer, noch verschiedene Einzelheiten für die Charakteristik des Kaisers.

Einen Kardinal Oktavian aus dem Hause der Ubaldini hat es thatsächlich gegeben, doch wissen wir nicht viel von ihm. Raumer berichtet (IV, S. 165), dass er 1247 vom Papst mit einer bei Lyon gesammelten Mannschaft

den Mailändern zu Hilfe geschickt sei, ferner (IV, S. 171), dass er für die Rettung der vom Kaiser belagerten Stadt Parma gewirkt habe, dass es (S. 196) ihm 1249 „mit Hülfe der Bologneser und vieler vertriebenen Guelfen“ gelungen sei, „mehre Städte für die Kirche zu gewinnen“. Er habe (S. 197) Bologna zum Kampf gegen das ghibellinische Modena angestachelt, 1252 (S. 381) den Lombardenbund erneuert und 1255 (S. 336—38) gegen Manfred in Apulien gekämpft.

Für den Charakter Oktavians fand Immermann bei Raumer einige Andeutungen. Dieser erzählt (IV, S. 171), wie Ubaldini sich bei dem Volk in Gunst zu setzen wusste, so dass schliesslich gesagt wurde, „niemand sey würdiger des päpstlichen Stuhls“, ferner (IV, S. 338), wie der Kardinal listig einen mit Manfred geschlossenen Vertrag umging. Auch hören wir von der Eigenmächtigkeit seines Handelns und von seinem Selbstvertrauen, das ihn ein Schreiben „im Lager vor Luceria“ unterzeichnen liess, obwohl er noch gar nicht dort war.

Immermann hat aus technischen Gründen die Funktionen von zwei historischen Persönlichkeiten in seinem Kardinal vereinigt. Die eine ist eben der historische Oktavian, die andere der Kardinal Peter Capuccio, dessen Namen Immermanns Kardinal in dem ursprünglichen Plane trägt. Capuccio ist der Mann, von dem Funck (S. 382 und 388) berichtet, dass er den Kaiser noch 1250 in Apulien bedrängt habe, von diesem aber besiegt worden sei. — In dem vorliegenden Drama wird er freilich nicht mehr vom Kaiser, sondern von dessen Feldherrn Marinus überwunden. Dass Immermann im Plan dem Hauptgegner der Hohenstaufen den Namen desjenigen Kardinals gab, mit dem Friedrich vor allem in seinem letzten Lebensjahr zu kämpfen hat, mag ein Beweis sein, dass der fünfte Akt dem Dichter schon sehr früh vorschwebte.

Enzius ist nur bei Münch Friedrichs Lieblingssohn, bei Raumer und Funck nimmt Manfred die bevorzugtere Stellung ein. Münch berichtet über die Mischung von Milde und Tapferkeit in Enzius (S. 15). Von der religiösen Anschauung des jungen Fürsten aber weiss die Geschichte nichts.

Der Erzbischof von Palermo gehört geschichtlich zu den Geistlichen, vor denen Friedrich, „um sich von dem Vorwurf der Ketzerey zu reinigen“ (Funck S. 361), 1245 sein Glaubensbekenntnis aussprach. Raumer hebt von diesem Kirchenfürsten hervor, dass er einer der wenigen Geistlichen war, die nicht die Ansichten des Papstes teilten und „päpstliches Recht vom Kirchenrecht schieden“, wofür er von Innocenz einen Verweis erhielt, ferner, dass er dem sterbenden Kaiser die Absolution erteilt habe.

Für Gherardo schloss sich der Dichter ziemlich eng an Raumer an. Dieser schreibt (IV, S. 172—73): „Gerhard von Kanale, ein angesehener Ritter aus Parma, diente im Heere des Kaisers; die Parmenser rissen jedoch seine Häuser und Thürme nicht nieder, entweder weil er mit ihnen im Einverständnisse war, oder sie ihn verdächtig machen wollten. Da sagte Friedrich zu ihm: „Herr Gerhard, die Parmenser lieben uns sehr, denn während sie die Gebäude der Stadt zerstören, verschonen sie die Thürme meiner Freunde und meinen Palast auf dem grossen Platze.“ Gerhard antwortete so, wie er glaubte, dass es dem Kaiser angenehm sey. Bald nachher kam der Franziskaner Salimbeni, welcher überall für die Guelfen wirkte, heimlich zu Gerhard, und nun rühmte sich dieser, wie nützlich er stets den Parmensern gewesen sey. Salimbeni antwortete aber: „seyd entweder ganz für den Kaiser, oder ganz für uns; das Hinken nach zweien Seiten wird euch nicht frommen“. Und so geschahs: Dieser Ereignisse, Besuche, Reden und wahrscheinlich noch ungetreuerer

Thaten halben, wurde Gerhard bald nachher als ein Verräther verurtheilt und mit einem Mühlsteine am Halse ins Wasser geworfen.“

Dagegen ist Marinus von Ebulo (so ist die Form bei Funck und Münch, Raumer nennt ihn von Eboli) ganz Immermanns geistiges Eigentum. Von dem, was Raumer (IV, 168 f. und 196) über Bernardo Rossi sagt, verwertete der Dichter nur die Thatsache des Abfalls vom Kaiser.

## III.

## Die Entstehungsgeschichte des Dramas.

In dem im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar liegenden Immermannschen Nachlass, den ich benutzen durfte, befinden sich ein ausführlicher Plan für alle fünf Akte, sowie Stücke der ältesten Fassung und der späteren Redaktionen des Dramas, die einen Einblick in seine Entstehungsgeschichte gewähren.

Ich gebe zunächst den bisher ungedruckten ursprünglichen Plan wieder:

### 1.

### Plan zu Friedrich dem Zweiten.

### Erster Aufzug.

Cardinal Peter von Kapuccio und Kapellan Ambrosius.

Kurze einleitende Scene. Peter Kapuccio, der Cardinal ist am Hofe des Kaisers angelangt, scheinbar, um die Unterhandlung zwischen dem Pabste und dem Kaiser zu leiten, wirklich, um den Kaiser hinzuhalten, damit der Pabst Zeit und Gelegenheit gewinne, aus dem von kaiserlichen Truppen besetzten Kirchenstaate zu entfliehen, und sich in Freiheit zu stellen. Der Abfall des Kanzlers Peter von Vinea, sein Bündniss mit der Päbstlichen Partei sei entdeckt worden, doch solle der heil. Vater den Muth nicht sinken lassen, im eigenen Hause des Kaisers laure Zerstörung, er habe die Zeichen geheimer Feindschaft zwischen den Söhnen des Kaisers Enzius und Manfred. Mit dieser

Nachrichten wird Ambrosius an den Pabst abgefertigt. Thaddaeus von Suessa kommt und erzählt mit einigen Worten den Verzweiflungstod des Peter von Vinea, der die Kirche verwünschend sich den Kopf zerschmettert hat, geht ab, um es dem Kaiser zu melden. Die Söhne Enzius und Manfred treten auf in einem Wortwechsel, der zwischen Ernst und Scherz schwebt. Manfred wirft in bitterer Laune seinem Bruder vor, dass er nicht ungerührt von den Reizen der Sarazenin Roxelane sey, und verklagt ihn dieses Frevels halber beim Cardinal. Dieser hat sich durch einige Fragen sehr bald in den Besitz des Geheimnisses gesetzt, und siedende Eifersucht in den Scherzen des Manfred erkannt. Die Charaktere der beiden Brüder werden Gelegenheit haben, sich in dieser Szene nach ihren Umrissen zu entfalten. Die Söhne werden zum Vater gerufen, welchen der Bericht von Peters Tod heftig erschüttert hat. — Monolog des Cardinals. Die Kirche blickt in alle Zerwürfnisse, in alle Verwirrungen des Menschengeschlechts, sie allein bleibt ewig fest, mit sich übereinstimmend, consequent, ist sie also nicht von Gott selbst berufen, über die Schwankenden, Rathlosen zu herrschen? So soll sie denn auch herrschen, und alles, was auf diesem heiligen und nothwendigen Wege ihr in den Weg tritt, muss zertrümmert werden. — Der Kaiser erscheint. Die Wirkungen von dem Tode des so lange treugewesenen Dieners sind noch sichtbar, und brechen in einigen bitteren Reden gegen die Kirche, die ihm den Kanzler raubte, aus. Bald aber nimmt die Szene mit dem Kardinal einen gemesseneren Gang. Die Gegenstände des ungeheuren Streites zwischen Kaiserthum und Pabstmacht kommen zur Sprache. Der Kaiser zeigt sich höchst fest und streng, seine Gesinnung tritt hervor, nach welcher die Herrschaft der weltlichen Macht gebühre. Er will den Kampf jetzt ein für alle mal entschieden wissen, auf die

Gefahr des Unterliegens. Der Cardinal, für den das Gespräch nur eine Scheinverhandlung ist, zeigt sich ausweichend, verweilt in Allgemeinheiten u. s. w. Die Szene bricht ab. Der Kaiser mit Thaddaeus von Suessa allein, sieht sich als Sieger schon, und die Demuth des Cardinals als Vorzeichen des Sieges an. Thaddaeus hat eine trübere Meinung. Rom ist ihm furchtbarer, wenn es nachgiebt, als wenn es schilt und droht. Der Kaiser kommt auf seine Familie, rühmt seiner Söhne Heldenkraft, und deutet an, dass auch das Schöne in seinem Hause nicht fehle. In diesem Augenblick erscheint Roxelane. Thaddaeus wird entlassen. Sie ist in einer inneren Bewegung und bittet den Kaiser (der sie vor Kurzem aus dem Orient an seinen Hof brachte), sie nach dem Oriente wieder zu entlassen, dessen Reize mit lebhaften Farben von ihr geschildert werden. Der Kaiser, durch diese Bitten überrascht, übereilt sich und entdeckt ihr, dass sie seine Tochter sey, mit einer Morgenländischen Fürstin erzeugt. Dies führt zu sehr zärtlich leidenschaftlichen Reden, der Kaiser nimmt ihr das Versprechen zu schweigen ab; Roxelanes ganzes Herz verräth sich in dem plötzlichen sonderbaren Ausrufe:

Und ich darf Enzius lieben!

Der Kaiser erräth's, und der Akt schliesst mit dem Tone des innigsten Vertrauens, welches der Kaiser auf den Bestand seines Hauses hat.

## Zweiter Aufzug.

Szene zwischen Enzius und Roxelanen.

Mit dem Bewusstsein, dass sie seine Schwester sey, fühlt sie das Recht, mit ganzer Innigkeit zu ihm zu treten. Er, dies missverstehend, mit seinem eignen Herzen im Kampfe, lehnt diese Liebe ab. Sie, leidenschaftlich gesteigert, ist auf dem Punkte, sich ihm zu entdecken, da kommt Manfred, und es erfolgt eine heftige Liebes-

bewerbung von dessen Seite, die Roxelanen mit Schreck und Abscheu erfüllt. Mitten unter diese Verwirrungen seiner Kinder tritt der Kaiser sehr bewegt mit einem Briefe. Der Pabst ist mit Hülfe der Genueser entflohen. Diese verhängnissvolle Nachricht hat wie ein Donnerschlag ihn getroffen, der mächtige uralte Feind seines Hauses wieder frei in der neidischen, den Hohenstaufen grollenden Welt. Die Hiobsposten folgen sich, Thaddaeus von Suessa bringt die Nachricht, dass der Pabst eine Kirchenversammlung nach Lyon berufen habe, um über ihn zu richten. Der Kaiser schickt Thaddaeus von Suessa als seinen Stellvertreter dorthin. Er selbst geht mit seinen Kindern nach Fossalta, um den Lombarden, die sogleich ein Heer für den Pabst aufstellen werden, nahe zu seyn.

## Dritter Aufzug.

Im Zelte des Kaisers und im Lager von Fossalta.

Der Kaiser weiss, was über ihn in Lyon ergehen werde, da sein Todfeind über ihn zu Gericht sitzt, er hat den Thaddaeus von Suessa nur hingesendet, um dem Gegner auch nicht den Schein des Rechts gegen sich in die Hände zu geben. Grübeleien über die Macht der Kirche. Worin besteht sie denn, diese geheimnissvolle Gewalt, die niemand sieht, die Seelen löst und bindet? — Thaddaeus von Suessa langt an, und überbringt den Spruch des Conzils, der auf Bann und Absetzung lautet, den Kaiser hinausstösst zu den Rechtlosen, Jedermann seines Eides gegen den Kaiser entbindet. Die Szene mit den Kronen. Der Kaiser fühlt sich stark gegen eine Welt in seinen Söhnen, und sagt, dass die Kirche zum Glück nicht mächtig genug sey, die Bande des Blutes zu lösen. Szene in Bologna. Der Cardinal, eigens abgesandt vom Pabste, um den Vernichtungskrieg gegen den Kaiser zu organisiren, unter Bologneser Rathsherren. Seine Rede voll

Kraft, Zorn und Schärfe, er erinnert die Lombarden (denn auch Abgeordnete der übrigen lombardischen Städte sind zugegen), dass jetzt der Augenblick gekommen sey, ihre alten Freiheiten wiederzuerobern. Es wird in dieser Szene Gelegenheit sein, darzustellen, wie kleinlich im Grunde immer die Motive sind, die die sogenannten Liebhaber der Freiheit gegen die von ihnen so gescholtenen Tyrannen in den Kampf führen.[1]) Doch darf sie nicht ins Burleske fallen. Der allgemeine Vernichtungsbund der Städte mit der Kirche gegen den Kaiser wird beschworen. Man beschliesst, den Kaiser morgen anzugreifen. Inzwischen ist ein Bote eingetroffen, der dem Cardinal meldet, dass der mit dem Ausspruche und der Vollziehung des Bannes in Neapel und Sizilien beauftragte Erzbischof von Palermo sich dessen weigert, weil das Conzil von Lyon nicht gehörig beschickt, und die Sache des Kaisers nicht untersucht worden sey. Nur ein ökumenisches Conzil könne in dieser Sache urtheilen. Aus den höhnenden Reden des Cardinals bei dieser Nachricht wird dem Unbefangenen doch das Bild jenes würdigen Prälaten entgegenstrahlen. Der Cardinal beschliesst übrigens nach seiner Klugheit, diese Opposition in der Kirche selbst geheim zu halten. Fällt, wie zu wünschen ist, in der morgenden Schlacht der Kaiser, so bedarf man keines Bannes weiter.

## Vierter Aufzug.

Nacht, kurz vor Tagesanbruch. Im Zelte des Kaisers. Er mit seinen Söhnen. Er entwirft die Schlachtordnung. Die Söhne sollen, wenn es möglich, die Schlacht allein liefern, der Kaiser wolle seine Truppen ungeschwächt erhalten. Denn der Bund der Städte ist eine Hydra, wenn

[1]) Eine für Immermann sehr charakteristische Äusserung. Vgl das fünfte „die Demagogen" betitelte Buch der „Epigonen". (Werke VI, S. 103.)

ein Haupt gefällt ist, wachsen so[1]) nach; und es ist desshalb durchaus nöthig, stäts frische Kräfte im Hinterhalt zu haben. Enzius soll zuerst sich in die Schlacht einlassen, Manfred, wenn es Noth thut, ihm Hülfe leisten. Beide Söhne bitten darauf dem Vater um eine Privataudienz. Er giebt sie zuerst dem Enzius. Enzius bittet ihn, die Sarazenin vom Hofe zu entfernen, sein zartes Gemüth tritt hervor, was ihm Gewissenszweifel macht über eine Liebe, die Frevel ist, und die er nicht ganz niederkämpfen kann. Desshalb wünscht er den Gegenstand des Zwiespalts entfernt. Der Vater, diese Liebe als Stimme der Natur erkennend, entdeckt ihm froh, dass sie seine Schwester sey. Die Folgen dieser Entdeckung sind sehr unerwartet und bedeutend. Der Vater muss auf die verwunderungsvollen Fragen des Sohnes eingestehen, dass er das Kind habe gleichgültig als Sarazenin aufwachsen lassen, obgleich es ihm möglich gewesen sey, es für christlichen Glauben und christliches Leben zu retten. Der Sohn erkennt den Vater als Freigeist, dem Vater tritt das reine fromme Gemüth des Sohnes in beschämendem Glanze entgegen. Tiefste Wehmuth des Sohnes um den Vater — tiefe Erschütterung des Vaters. Diese Szene ist äusserst schwierig, besonders desshalb, weil sie nirgends in ein dogmatisches Religionsgespräch ausarten darf, sondern nur Gesinnungen und Empfindungen gegeneinander treten dürfen — auch die Stellung von Vater und Sohn streng festgehalten werden muss. Dann kommt Manfred und bittet in wilder Leidenschaft als Preis der Tapferkeit in der bevorstehenden Schlacht um den Besitz Roxelanens. Die Wirkung, die dieses wilde Gesuch in Contrast mit der reinen Tugend des Enzius auf den schon erschütterten Kaiser macht, muss natürlich sichtbar seyn. Herrisch wird

[1]) Sic! Soll wohl heissen: „so und so viele".

dem Sohn Schweigen geboten, der aber zu aufgeregt ist, um sich gleich einschüchtern zu lassen. Die Szene steigert sich bis zu dem Punkte der Leidenschaft, dass Manfred dem Vater dessen eigene Tugendfehler und Unregelmässigkeiten als Berechtigung zu seinem Benehmen vorhält, worauf ihn der Vater aber mit der ganzen Majestät seiner kaiserlichen und väterlichen Würde niederschmettert. Die Szene hatte den Gang genommen, dass Manfred argwöhnen konnte, der Vater schlage Roxelanen ihm ab, weil er sie dem Enzius zudenke. Mit einigen unheildrohenden Worten gegen Enzius geht Manfred ab. — Monolog des Kaisers, worin seine aufgeregte Seele ausströmt: Das ist nun der so gerühmte natürliche Verband einer Familie. Kann es feindlicher in meiner Feinde Lager hergehn, als in meinem eigenen Zelte? Aus meinem Blut erzeugen sich mir die Rächer, der eine Sohn wird es durch seine Tugend, der andere wird es durch sein Laster. War denn der Kampf, den ich mein Leben lang führte, wohl ein gerechter Kampf? — Der Morgen ist angebrochen. — Roxelane tritt ein, und macht eine fröhliche und prächtige Beschreibung der schon mit Enzius begonnenen Schlacht. Aber gleich darauf kommt ein Ritter und meldet, dass Enzius sich in höchster Gefahr befinde, von der Übermacht der Lombarden umzingelt zu werden; und dass Manfred in wildem Zorn auf den Bruder versage, ihm zu Hülfe zu kommen. Dem Boten auf dem Fusse folgt ein zweiter, Enzius' Gefangenschaft berichtend. Der Kaiser erhebt sich in voller Heldenkraft, und geht zur Schlacht, den Liebling zu retten. Er verflucht den Manfred vom Haupt bis zu den Sohlen. — Manfred kommt kurz nachher ins Zelt in heftiger Reue über das Begangene, was ihm gleich, nachdem der Zorn verraucht war, leid geworden ist. Er erfährt von Roxelane des Vaters Fluch, und von ihr, um ihn ganz zu zerschmettern, dass er ihr Bruder sey. Von diesem Augen-

blick an schliesst er das Visier und verhüllt sich und schwört, das Sonnenlicht nicht mehr zu schauen. und seine Gestalt vor den Menschen zu verbergen. Ankündigungen ins Zelt, dass die Schlacht total verloren, und der Kaiser verwundet sey. Der Kaiser kommt darauf, verwundet und gänzlich niedergebeugt. Roxelane kündigt ihm an, dass sie nach Bologna gehe und den Enzius durch List ihm zu retten versuchen werde. Sie befiehlt dem Manfred, den Kaiser zu retten. Der Kaiser nimmt von ihr schmerzlichen Abschied, im Vorgefühl, dass er auch sie nicht wiedersehen werde. Manfred, unerkannt, nur durch Zeichen redend, schwört, den Kaiser treu zu leiten unter den Schutz des Erzbischofs von Palermo, wohin der Kaiser verlangt, indem er, wie er beim Aktschluss sagt, nur einen Platz sucht, wo er ruhig sterben könne.

## Fünfter Aufzug.

In Bologna. Im Kerker des Enzius. Enzius zeigt sich als gottergebener Dulder. Roxelane kommt, sie ist durch List bis zu ihm gedrungen, er soll unter ihrer Verhüllung hinausgehn, sie will an seiner Statt für ihn zurückbleiben. Enzius versagt es, kein Mensch darf sich mit dem Opfer eines andern retten. Eine Szene reiner Liebe zwischen den Geschwistern. Der Podesta von Bologna stört sie. Der Befreiungsplan ist entdeckt, Enzius wird zu ewiger schrecklicher Haft verdammt, und mit schweren Fesseln an die Mauer geschmiedet. — Der Roxelane, die den Gewalthabern der Stadt durch ihre Kühnheit gefährlich erscheint, wird dasselbe Schicksal gedroht. sie zieht es vor, demselben durch einen Dolchstoss zu entgehen. In Fiorentino, in einem Klostergarten, der Kaiser hat sich, geleitet und geschützt von Manfred, der ihm unerkannt gefolgt, dahin geflüchtet unter den Schutz des Erzbischofs von Palermo, welcher sich dort aufhält. Szene

zwischen dem Cardinal und dem Erzbischof. Der Cardinal in massloser Verfolgung des gekrönten Greises begriffen, fordert die Auslieferung desselben in die Hand seiner Feinde im Namen der Kirche. Der Erzbischof verweigert sie im Namen der wahren, ewigen katholischen Kirche. Es zeigt sich in dieser Szene der Gegensatz zwischen dem in alle politischen Händel sich mischenden Priester und dem in stiller, heiligen Dingen gemässer, Ruhe lebenden, nur das Seelenheil seines Sprengels besorgenden Hirten. Der Kaiser, durch das Unglück zur Einkehr gebracht, hat dem Erzbischofe gebeichtet, ist losgesprochen, und von ihm fähig erachtet worden, die heilige Wegzehrung zu empfangen. Desshalb muss den Sterbenden das gesalbte Haupt der Kirche schützen. Der Erzbischof steigert seine Heftigkeit bis zum Heroismus, der Cardinal geht ab, ihm schlimme Folgen drohend. Der Kaiser wird herausgetragen in den Klostergarten, weil er noch einmal das Sonnenlicht geniessen will. Die Nachricht von der rettungslosen Einkerkerung Enzius', von Roxelanens Tode, welche der Kaiser soeben erhalten, hat den letzten Rest der Lebenskraft, welchen ihm die Wunde gelassen, verzehrt, und sein Herz gebrochen. Er prophezeit der Kirche den Untergang gerade durch diesen Sieg. Der Erzbischof weist ihn immer auf sich, auf seiner Seele Heil, der Kaiser stellt eine ernste Betrachtung an über Vormals und jetzt. Die Scene führt zur Erkennung Manfreds, dem der Kaiser seine treue Leitung dankt, und ihn an Sohnesstatt segnen will. Manfred erhält Vergebung, darauf stirbt der Kaiser. Sowie er verschieden ist, tritt Thaddaeus von Suessa mit frohen Nachrichten auf. Die kaiserliche Parthey hat sich an verschiedenen Orten erhoben, die Päbstlich-Gesinnten geschlagen, den Cardinal gefangen genommen und Innocenz IV. ist plötzlich gestorben. Der Erzbischof benutzt diesen sonderbaren Zufall zu einer

ernsten Rede über die Nichtigkeit des Irdischen und schliesst.

2.

## Die älteste Fassung.

Am Schlusse der ältesten Fassung, die ich mit A. bezeichnen will, steht von Immermanns Hand geschrieben: „Begonnen am 1ten, beendet am 30ten Dezember 1827.“ — Putlitzens Bericht, dass der Dichter die erste Redaktion des „Kaiser Friedrich“ in neun Tagen, vom 21. bis 29. Dezember niedergeschrieben habe, beruht also auf einem Irrtum. — Von dieser ältesten Fassung sind der zweite, dritte, vierte und fünfte Aufzug vollständig erhalten, während vom ersten nur geringe Reste vorhanden sind.

Das Drama scheint in dieser Fassung mit einer Scene begonnen zu haben, in welcher der Kardinal von dem soeben aus Rom zurückgekehrten Bruder Coelestin die Nachricht von des Papstes Flucht erhält (vgl. A. II, 1). [Von einer Sendung des Ambrosius nach Rom hören wir in A. II und III nichts; im Gegenteil, A. III, 12 erfahren wir, dass Ambrosius eine Botschaft nach Apulien gebracht habe.] Erhalten sind I, 4 und 5.

Vierte Scene: Streit zwischen Enzius und Manfred. (Vgl. Pl.) Manfred sieht erst den Kardinal nicht; nachdem Enzius ihn auf diesen Zeugen aufmerksam gemacht, trägt er, statt seinen Grimm zu unterdrücken, Ubaldini den ganzen Zwist vor. Enzius stellt das Ganze als einen Scherz dar und will das Gespräch auf einen andern Gegenstand lenken; vergeblich, Manfred beharrt in seiner Thorheit, und der Kardinal erkennt nur zu gut, dass es sich nicht nur um einen Scherz handelt.

Fünfte Scene: Beide Söhne werden zum Vater gerufen. (Vgl. Pl.) — Ferner enthielt der erste Aufzug das grosse Gespräch zwischen dem Kaiser und dem sich ver-

stellenden Kardinal (vgl. Pl.), von dem ersterer sehr erschöpft ist. Dem folgte ein Monolog des Kardinals und darauf eine Scene zwischen dem Kaiser und Thaddaeus. Ein Blatt im Nachlass enthält einen Rest dieses Auftrittes:

Friedrich.

„Was ist der Kaiser? Ein geputzter Gaukler,
Geübt, mit Anstand auf dem Thron zu sitzen!
Ich hätte weinen mögen, knirschend frass
Der Schmerz am Herzen mir, und musst' stolziren
Gemessen pomphaft vor dem alten Erzfeind.
(Er wirft sich in einen Sessel.)

Thaddaeus.

Mein grosser, gütiger, mein bester Kaiser!
O haltet Euch empor! O löschet nicht
Ihr Sonne unsres Lebens! Denkt nicht mehr
Des Falschen! Denkt der Menschen, die Euch bleiben."

Bald darauf geht Thaddaeus und Roxelane tritt ein. — Es folgte hier offenbar die Scene, in welcher der Kaiser Roxelane ihre Herkunft enthüllt. (Vgl. Pl.) [Ein Argument dafür ist A. II, 2, wo Roxelane bereits um das Geheimnis weiss.]

## Zweiter Aufzug.

Erste Scene: Der Kaiser erfährt, dass sich auf seiten seiner Feinde etwas von grosser Wichtigkeit ereignet hat. Ein Kämmerling war Zeuge, wie der Bruder Coelestin, der kürzlich nach Rom geschickt war, im Ränfter der Abtei dem Kardinal ein Schreiben übergab, das auf diesen den tiefsten Eindruck machte. Darauf seien viele Geistliche herbeigeströmt, denen der Kardinal den Inhalt des Schreibens triumphierend vorgetragen habe; kurze Zeit später sei aus der Abtei das Tedeum erschollen. — Der Kaiser legt auf diese Erzählung kein Gewicht, um so dringender warnt Thaddaeus.

Zweite Scene: Roxelane allein. Es drängt sie, Enzius schwesterlich zu begrüssen, zumal sie glaubt, auch er ahne, welches Band sie verbindet, und es wird ihr schwer, das versprochene Stillschweigen nicht zu brechen.

Dritte Scene: Enzius gesellt sich zu Roxelane. In einem Rätselspiele sucht er ihr die Gefühle zu beschreiben, die sein Herz gegen sie hegt. Roxelane will ihm Ruhe schaffen, die Frage, die sein Inneres erfüllt, beantworten; da sie ihm aber nicht direkt sagen darf, dass sie seine Schwester, versucht sie, es ihm ebenfalls in einem Rätsel anzudeuten; jedoch versteht er sie nicht.

Die Reihenfolge der Scenen von zwei (inkl.) bis sechs entspricht genau dem Plan. Es folgt also als

Vierte Scene: Das heisse Liebesgeständnis Manfreds und dessen Eifersuchtsraserei; als

Fünfte Scene: Das Auftreten des Kaisers mit der Botschaft von des Papstes Flucht, und als

Sechste Scene: Thaddaeus' Bericht von der Berufung eines Konzils durch den Papst.

Siebente Scene: Die Abgesandten von Parma und Modena, Gherardo und Azzo beteuern dem Kaiser die Treue ihrer Städte. Dieser verlangt, dass jede eine bestimmte Anzahl von Truppen stelle.

Achte Scene: Kaum hat der Kaiser sie verlassen, so stellt sich in dem Gespräche der beiden Gesandten heraus, dass sie nur gezwungen zum Kaiser halten. Jede von beiden Städten hegt den Wunsch, den Kaiser zu verlassen. Die beiden Abgesandten wagen es anfangs nicht, sich dies gegenseitig einzugestehen, da sie einander nicht trauen. Es spielt sich eine Scene ab, wie im „Thal von Ronceval“ (III, 9). Gherardo erzählt endlich, dass Parma schon „tief im Innersten welfisch“, und der Abfall bereits vorbereitet sei. Modena schliesst sich daraufhin Parma an.

An den zweiten Aufzug schliesst sich unmittelbar der dritte. II, 8 und III, 1 sind auf demselben Bogen mit derselben Schrift und Tinte geschrieben.

## Dritter Aufzug.

Erste Scene: „Im Lager das Kaisers bei Fossalta. Ein Zelt.“ Es ist der Tag, an welchem die Truppen von Parma und Modena für den Kaiser eintreffen sollen. Friedrich hofft, dass das Versprechen gehalten werde. Marinus von Ebulo, des Kaisers Rottenmeister zweifelt, meint auch, sie würden an den Welschen, als falschen Freunden, nichts verlieren; auch den schon im Heere befindlichen Welschen traut er nicht, und bittet den Kaiser, sie zu entlassen, doch Friedrich weist diesen Rat ab.

Zweite Scene: Der Kaiser allein. Er hängt traurigen Gedanken über seine Lage nach. (Vgl. Pl.)

Dritte Scene: Enzius kommt mit der Nachricht vom Abfalle Parmas und Modenas. Die Botschaft wurde ihm durch Gherardo zu teil, ihn, der sich jüngst so hoch und teuer für Parmas Treue verschworen. Da er seine Schuldlosigkeit und Anhänglichkeit an den Kaiser beteuerte, musste Enzius ihm Glauben schenken. Der Kaiser weist etwaigen Argwohn zurück.

Vierte Scene: Manfred stürmt, heftig entrüstet über eine eben gehörte Botschaft, herein. Ihm folgt in der

Fünften Scene: Thaddaeus und berichtet das „Urteil“ von Lyon. — Trotz des schweren Schlages, der ihn getroffen, hält der Kaiser sich noch aufrecht. Er lässt seine beiden Kronen (von Deutschland und von Apulien) herbeibringen, weist darauf hin, dass sie noch unversehrt sind und fordert seine Söhne auf, ihre Schwerter zu ziehen und auf die Kronen zu schwören. Manfred spricht:

„Ich schwöre Feindschaft, glüh'nde Feindschaft schwör' ich
Den Schändern und den Neidern unsres Sterns;
Mich treffe Unglück, brech' ich diesen Eid!"

Enzius dagegen:

„Ich schwöre Liebe, glüh'nde Liebe schwör' ich
Dir Vater und dem Werke deiner Hände,
Und wenn der Himmel selbst mich ruft zum Werke,
So schwör' ich Treue, Treue seinem Willen!"

Dann leistet Friedrich selbst den Schwur, nicht eher sein Schwert wieder in die Scheide zu stecken, als bis er die „ungerechten Richter von ihrem Richterstuhle verstossen".

Thaddaeus bittet, nach Modena und Parma gesandt zu werden, was ihm gewährt wird.

Sechste Scene: Marinus berichtet dem Kaiser Beobachtungen über den Feind, rät, Gherardo und (wie schon III, 1) alle übrigen Welschen zu entlassen, erhält aber wiederum nur eine ablehnende Antwort.

Siebente Scene: „Im Lager der Lombarden. Ein freyer Platz." Visconti, der Vertreter Mailands, misstraut Gherardo und stellt ihn zur Rede. Dieser giebt vor, er sei auf seiten der Kirche, und stecke nur, um seiner Partei zu nützen, bald diese, bald jene Larve auf: — Visconti glaubt ihm.

Achte Scene: Monolog Gherardos, aus dem wir erfahren, dass Gherardo thatsächlich für beide Parteien „arbeitet", je nachdem die Wage des Sieges schwankt. Obwohl er nichts sehnlicher als die Freiheit der lombardischen Städte wünscht, will er sich doch für den Fall, dass Friedrich siegt, decken.

Neunte Scene: Ugone, der Vertreter Bolognas, und Visconti, der Gesandte Mailands, in heftigem Streite über die Führerschaft im Kampf.

Zehnte Scene: Der dazukommende Kardinal schilt sie ob ihrer Thorheit und entscheidet den Streit dadurch,

dass er sich als Führer anbietet. Sein Vorschlag wird angenommen, und die beiden Abgesandten versöhnen sich.

Elfte Scene: Monolog des Kardinals, in welchem er Klagen über die Lombarden laut werden lässt und Zweifel erhebt, ob der Erzbischof von Palermo, den er anderen Sinnes als sich und die Seinigen weiss, sich dem Bannspruch des Papstes anschliessen werde. — Auf diese Frage wird ihm sogleich in der

Zwölften Scene Antwort, in der Ambrosius berichtet, dass der greise Kirchenfürst den Spruch des Konzils nicht anerkenne. (Vgl. Pl.)

## Vierter Aufzug.

Erste Scene: Der Kaiser allein. Er beginnt das Verhängnisvolle seiner Lage einzusehen und beschliesst daher, für Roxelanes Zukunft zu sorgen und Enzius ihre Abstammung mitzuteilen.

Zweite Scene: Roxelane. Der Kaiser. („Der Kaiser bemerkt die Eintretende nicht und schreibt fort. So steht sie eine Zeitlang neben ihm schweigend. Dann berührt sie mit der Hand seine Schulter.“) Klagend kommt die Tochter zum Vater: Hättest du mich fortziehen lassen, wie ich bat! Sie deutet an, was ihr durch Manfred geschehen, und bittet den Kaiser, den Brüdern, sobald wie möglich, ihre Schwester zu zeigen.

Dritte Scene: Enzius. Die Vorigen. Nach kurzem, innerem Kampfe eröffnet der Kaiser dem Sohne, dass Roxelane seine Schwester sei. Diese ist tief gekränkt, dass der Bruder sich über eine solche Kunde nicht freut, und verlässt das Gemach.

Vierte Scene: Die Vorigen ohne Roxelane („Enzius steht die Augen zu Boden geschlagen mit den Zeichen innerer kämpfender Bewegung. Der Kaiser geht nachdenkend im Zelte auf und nieder und heftet den Blick

auf Enzius, als erwarte er, von diesem angeredet zu werden. Da aber Enzius nicht spricht, so tritt der Kaiser endlich zu ihm und ergreift seine Hand.“) Gespräch zwischen beiden über das eben von Enzius Vernommene. (Vgl. Pl.)

Fünfte Scene: Der Kaiser allein. Er ist tief erschüttert über die Entfremdung seines Lieblingssohnes. Gewissensbisse regen sich in ihm.

Sechste Scene: Manfred stürmt herein. (Vgl. Pl.) Zuletzt gewinnt der Kaiser die Herrschaft über den Sohn und weist ihn hinaus.

Siebente Scene: Der Kaiser allein. Nachher der Kämmerling. (Vgl. Pl.) Friedrich, völlig gebrochen, denkt an seinen Tod. Seine letzten Worte an den Kämmerling, der ihm sein Nachtgewand bringen soll, lauten: „Vielleicht bedienst du mich zum letzten Mal.“

Achte Scene: Zwischen ihr und der vorigen liegt eine Nacht. „Verwandlung der Szene. Ein freyer Platz vor des Kaisers Zelt. Während der Verwandlung ertönt eine kriegerische Musik.“ Enzius mit Truppen über die Bühne ziehend, nachher Gherardo; zuletzt: Marinus. — Enzius hat den Gherardo um Hilfe zu Manfred geschickt, da sämtliche Welschen in des Marinus Abteilung beim Anrücken der Lombarden zu diesen entwichen sind. Canale sieht daraus, dass die Sache des Kaisers trotz Marinus' optimistischer Hoffnung sehr schlecht steht. In der

Neunten Scene beschliesst er, sich unter diesen Umständen auf die Seite der Lombarden zu schlagen, vorher aber noch auf der Partei des Kaisers möglichst viel Zwist und Verwirrung anzurichten. So erfindet er die Nachricht, dass Manfred seinem Bruder die Hilfe versage. — Die Strafe folgt auf dem Fusse; gerade als der Verräter endgültig auf die Seite der Lombarden treten will, wird er von diesen, die sein doppeltes Spiel kennen,

ergriffen und getötet. — Die Lombarden beschliessen, Enzius gefangen zu nehmen.

Zehnte Scene: Der Kaiser allein. Marinus bringt die Nachricht, dass Enzius durch Manfreds Schuld gefangen worden sei, worauf Friedrich den Manfred verflucht.

Elfte Scene (nur im Bruchstück vorhanden): Manfred, voll Reue über sein Benehmen gegen den Vater, schildert Roxelane seine innere Zerrissenheit mit der Bitte, ihm Gnade beim Kaiser auszuwirken, was diese verspricht.

Zwölfte Scene: Enzius wird vom Kardinal gefangen nach Bologna gesandt. Diesem werden die im Zelte des Kaisers erbeuteten Kronen gebracht. Stolz triumphiert er über den errungenen Sieg.

## Fünfter Aufzug.

Erste Scene: Fiorentino. Ein Klostergarten. Der Erzbischof von Palermo allein, seine Blumen begiessend.

Zweite Scene: Ein Ritter bittet ihn, den verwundeten Kaiser in das Kloster aufzunehmen. Der Erzbischof, tief erschüttert über den ihm bisher unbekannt gebliebenen Sturz Friedrichs, gewährt die Bitte sogleich.

Dritte Scene: Bologna. Ein Kerker. Enzius allein. Betrachtungen über sein Schicksal.

Vierte Scene: Der Kerkerwächter tritt ein: er ist gerührt durch die Geduld, mit der Enzius sein unverschuldetes schweres Schicksal trägt, und wünscht, ihm zur Flucht zu verhelfen. Er lässt daher die von demselben Wunsche beseelte Roxelane ein. (Vgl. Pl.)

Fünfte Scene: Roxelane versucht vergeblich, den Bruder zur Flucht zu bewegen.

Sechste Scene: Ugone, als Podesta von Bologna, überrascht die Geschwister. Enzius wird zur Strafe in einem anstossenden, gänzlich lichtlosen Raum fest angekettet. Roxelane tötet sich, als man Hand an sie legen will.

Siebente Scene: Der Klostergarten in Fiorentino. Manfred hat dem Erzbischof sein Geschick erzählt, und dieser verspricht, den Kaiser über des Sohnes Unschuld aufzuklären. In der

Achten Scene: berichtet ein alter Geistlicher die Ankunft des Kardinals, zugleich aber auch das Anrücken des Marinus und seiner Schar. Der Erzbischof befiehlt das Miserere ertönen zu lassen. Sobald Ubaldini eingetreten ist, entspinnt sich zwischen ihm und dem Erzbischof ein Streit um die Person des Kaisers. (Vgl. Pl.)

Neunte Scene: Manfred tritt zu den Streitenden, und der Kardinal freut sich, diesen gleich mit fangen zu können. Es fallen heftige Worte, der Erzbischof gebietet Ruhe. Oktavian aber entfernt sich, entschlossen, das Kloster zu stürmen.

Zehnte Scene: Der Kaiser wird in den Garten getragen; sein Zustand hat sich infolge der letzten Hiobsposten verschlimmert. Übrigens ahnt er Manfreds Unschuld.

Elfte Scene: Versöhnung zwischen Vater und Sohn. Der Kaiser stirbt. — Da kommt

(Letzte Scene:) Marinus mit der Botschaft, dass der Kardinal, bei dem Versuche, das Kloster zu stürmen, von seinen eigenen Leuten, welche die Schändung des Heiligtums nicht dulden wollten, erstochen sei. — Das Drama schliesst unter den Klängen des Miserere.

## 3.

## Die Arbeit am „Kaiser Friedrich“ bis zur Einreichung des Stückes in München.

Immermann dachte schon frühzeitig an eine Aufführung des „Kaiser Friedrich“ und hatte dafür die Münchener Bühne ins Auge gefasst, weil Michael Beer, der an dieser

gerade die Aufführung seines „Struensee“ [1]) betrieb, sich erboten hatte, ihm dabei behilflich zu sein. Schon im Januar 1828, als Beer noch gar nicht wusste, ob der „Friedrich der Zweite“ völlig fertig wäre, hatte er doch bereits alles zur Darstellung des Dramas und zur Widmung desselben an den König „aufs zweckmässigste“ eingeleitet. Am 21. Januar schreibt er an Immermann: „Es bleibt bei unserer Verabredung. Sie senden es mir sobald als möglich. Schenk wird es selbst dem König überreichen, und der Intendant des Theaters, Baron Poissl, wird es, seiner eigenen Versicherung gemäss, so schnell als möglich geben.“ [2])

So bald konnte sich Immermann aber doch nicht entschliessen, sein Geisteskind in die Welt zu senden, arbeitete und feilte vielmehr, von Schadow[3]) mit Ratschlägen unterstützt, noch vier Monate daran. Am 4. März mahnt Beer wieder: „Senden Sie mir bald ihren Friedrich. Ich habe ihn schon gebührend annoncirt, und Alles freut sich darauf. Wenn Sie ihn bald sendeten, könnte er vielleicht noch im Mai gegeben werden. Dann reist Esslair nach Berlin und könnte ihn dort als Gast geben!“ [4])

Zunächst arbeitete Immermann den dritten Akt um; ich nenne die Fassung des Aktes b.

### Dritter Aufzug.

Erste Scene: Der Saal in Pisa. Enzius und Manfred. Ersterer schwört dem Bruder, dass er gar nicht

---

[1]) Struensee. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Stuttg. b. Cotta 1829 8°. Aufgeführt in München am 27. März 1828.

[2]) Beers Br. S. 24.

[3]) Putlitz schreibt (I, 189): An der Überarbeitung des „Friedrich“ nahm Schadow den lebhaftesten Antheil, und in regelmässigen Zusammenkünften, welche zwischen ihm und Immermann eingerichtet wurden, gab das Drama vielen Anlass zu religiösen Besprechungen und zum Disputiren über die Konfessionsunterschiede der Freunde.

[4]) Beers Br. S. 28.

daran denke, Roxelane zu der Seinen zu machen. Manfred versucht ihm zu glauben, und beide versöhnen sich.

Zweite Scene: Der Kaiser, der eben den Spruch des Konzils gehört, Thaddaeus, die Vorigen. Es schliesst sich die Kronenscene an (Vgl. A. III, 5). Der Schwur der Söhne lautet hier:

Manfred:

„Tod und Verderben unsern Widersachern.“

Enzius:

„Gehorsam dem, was mir Gewissen sagt.“

— Zwei Hiobsposten treffen ein. Thaddaeus wird nach Vittoria geschickt, der Kaiser und seine Söhne ziehen nach der Fossalta. Enzius soll Roxelane geleiten, darob entbrennt Manfred wieder in heftiger Eifersucht; er nennt Enzius, mit dem er sich eben versöhnt, meineidig, obwohl dieser genugsam beteuert, dass Roxelane ihm nicht mehr wie eine Schwester ist.

Dritte Scene: Platz im Lager der Lombarden an der Fossalta. Oktavian weiss Gherardos Verräterei und schwört ihm heimlich den Tod, während dieser sich sicher glaubt. Ein Reisiger unterbricht ihr Gespräch mit der Meldung, dass Bologna und Mailand sich um den Feldherrnstab streiten, wodurch ein grosser Aufruhr entstanden sei, der die Gegenwart des Kardinals erforderlich mache. Ubaldini geht. Gherardos Monolog wie A. III, 8. Nur erscheint er hier noch gewinnsüchtiger, da der Wunsch, die Lombarden möchten frei werden, fehlt.

Vierte Scene: Vgl. A. III, 9 und 10, nur kürzer.

Fünfte Scene: Der Kardinal (anfangs allein). Nachher Ambrosius. Dieser bringt die Nachricht, dass der Erzbischof von Palermo das Konzil nicht anerkenne (vgl. A. III, 12), und berichtet den Tod des Thaddaeus, über

den Oktavian frohlockt, da er in ihm die Hoffnung auf Friedrichs Tod erweckt.

Sechste Scene: Der Kaiser sitzt in seinem Zelt an einem Tische, vor ihm stehen ein alter Geistlicher und Marinus. Er lässt durch ersteren, der ihm einen Friedensvermittelungsvorschlag des Erzbischofs überbracht, dem greisen Kirchenfürsten herzlich danken, lehnt das Anerbieten aber mit Hinweis auf seine Lage ab. Er ist durch den Tod des Thaddaeus sehr niedergedrückt, und rät dem Marinus, ihn zu verlassen, da er sonst mit ihm ins Unglück stürze. Dieser aber hält treu zu seinem Herrn. Das folgende Gespräch dient dazu, uns mit dem sonderbaren Freigeist Marinus näher bekannt zu machen.

Als Scene 7—13 sollten offenbar die ersten sieben Scenen von A. IV folgen. —

Diese Fassung des III. Aktes bedeutet an sich einen Fortschritt, insofern als Unwichtiges gedrängter dargestellt, der auf Manfred später fallende Verdacht genauer begründet, das Verhältnis des Kaisers zum Erzbischof weiter exponiert und der Aufbau des ganzen Dramas durch die Verlegung des Höhepunktes in den III. Akt symmetrischer geworden ist. Dennoch war damit nicht genug gewonnen, und Immermann sah ein, dass er das ganze Drama einer Bearbeitung unterziehen müsse. Ich nenne die jetzt entstandene Fassung: B.

Beers Antwort auf die Sendung des „Kaiser Friedrich" (Fassung B.) erfolgte erst am 4. Juni mit der Begründung, dass er bisher nicht im stande gewesen, ihm „etwas Genügendes" über den „Friedrich" zu sagen. „Noch immer," schreibt er,[1]) „liegt das Stück beim Intendanten, der es trotz unzähliger Ermahnungen noch immer nicht gelesen hat. Indessen haben es zwei nicht minder wichtige Personen

[1]) Beers Br. S. 30.

zur Entscheidung, ob es sich für die hiesige Bühne zur Darstellung eigne, Schenk und Esslair, gelesen, und ich darf nicht länger anstehen, Ihnen unterdessen beider Ansichten und Urtheile mitzutheilen, damit Sie mich nicht etwa des Kaltsinnes bezüchtigen. Auch das meinige, da ich weiss, dass Sie es wünschen, soll nicht fehlen.

Schenk und Esslair stimmen beide darüber ein, dass dem Stücke nichts zur Darstellung im Wege stehe, wenn es 1) nur um ein Drittheil gekürzt wird, wenn 2) alle den Katholicismus in Friedrichs Reden zu scharf angreifenden Stellen gestrichen werden und 3) der Cardinal blos als päpstlicher Legat ohne nähere Bestimmung der geistlichen Würde auftrete.[1]) — Die Bemerkung des No. 2, die mir Schenk zuerst machte, hielt ich zuerst für etwas übertrieben und zu ängstlich gewissenhaft; aber Esslair versicherte mir, dass bei dem hiesigen Publicum, das Alles

[1]) Die Censur war auch in dieser Hinsicht damals sehr streng. Eduard Devrient schreibt in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ (IV, 232): „Noch immer duldeten sie die Erwähnung kirchlich heiliger Dinge auf ihren Bühnen nicht; — Geistliche der römischen Kirche durften nicht erscheinen, sie wurden noch immer, oft auf die sinnentstellendste Weise, in weltliche Personen verwandelt, oder ihrer Tracht mindestens durch phantastische Veränderungen der bestimmte Charakter genommen, um das künstlerische Motiv und die volle Wahrheit der Dinge abzustumpfen. Läugnen kann man nicht, dass die römische Kirche sich durch die Erscheinung ihrer Geistlichen, die meistentheils als Unheilstifter oder mit pfäffischer Lächerlichkeit und Verächtlichkeit auftraten, in ihrer Würde angegriffen sah. Die dramatische Litteratur, die sich immer noch zum bei weitem grössten Theile in protestantischen Händen befand, schenkte dem Gefühle des römisch-katholischen Publikums wenig Rücksicht, indessen sie die protestantischen Geistlichen nur in würdiger Weise erscheinen liess. Wenn die Censur diese Parteilichkeit gemildert hätte, wäre sie vielleicht in ihrem Rechte gewesen, das unterschiedlose Verbannen aber der römischen Geistlichkeit von der Bühne verfälschte die Darstellung aller grossen historischen Konflikte wie des bürgerlichen Lebens.“

eher verträgt als Angriffe auf religiöse Grundsätze und Dogmen des Katholicismus, sich gewiss das lauteste Murren erheben würde, wenn Friedrich zum Beispiel über die Messe spricht und sich etwa ausdrückt: es höre sie, wer Lust hat. Auf alle Stellen der Art, und sie sind gewiss nicht die wenigst poetischen, müssen Sie in der Darstellung Verzicht thun. Über die poetischen Schönheiten, die Gefühls- und Gedankentiefe Ihrer Tragödie, denken sowol Schenk als Esslair mit mir völlig übereinstimmend; nur haben beide bemerkt, was ich Ihnen schon in Düsseldorf[1]) zu äussern wagte, dass der Bau des Stückes nicht theatralisch (ich würde lieber sagen, nicht dramatisch) genug sei, indem das Gewebe der Scenen nicht genugsam aneinander greift und manche müssige Scenen die Handlung schleppender machen, als nöthig ist. Diesen Fehler — Sie haben mir erlaubt, frei und offen zu reden — völlig auszumärzen, ist Ihnen auch noch nicht in der neuen Bearbeitung [vgl. S. 51 ff.] gelungen, obgleich mir scheint, dass es auf die leichteste Weise von der Welt zu machen sei. Freilich kann das nur ein Dritter, da der Dichter selbst jede Nuance für nothwendig hält; indess hoffe ich, soll es mir gelingen, Sie durch mündliche Überredung zu diesen Änderungen zu bewegen."

Immermann ahnte schon, ehe er Beers Brief empfing, aus dessen langem Schweigen, dass „die Sachen nicht sonderlich ständen". „Ein Intendant,"[2]) schreibt er am 13. Juni an Beer, „der das Stück nicht liest, und das Urtheil, das dort gefällt wird, dass die Tragödie nicht theatralisch genug gearbeitet sei, geben mir eben keine Hoffnung. Ich will nun von meiner Seite thun, was ich kann, und erkläre in diplomatischer Form auf die mir

[1]) Beer scheint im Dezember 1827 in Düsseldorf gewesen zu sein.

[2]) Beers Br. S. 37.

vorgelegten drei Punkte, indem ich mit No. 3 als dem leichtesten beginne. 1) Oktavian mag den Cardinalstitel ablegen. 2) Wenn das münchner Publicum nicht einsieht, dass in einer Tragödie, welche recht eigentlich den Sieg des reinen grossen Katholicismus über den Freigeist, auch den gewaltigsten darstellt, doch zuvörderst der Freigeist sich kraftvoll und kühn aussprechen müsse, so will ich ihm keinen Anstoss geben, und alle Stellen streichen, die wohl verstanden gegen das Dogma gehen und zwar direkt; denn das Religionsgespräch mit Enzius und die Angriffe gegen die weltliche Hierarchie müssen bleiben, wenn die Dichtung nicht in ihrem Grunde geschwächt und zerstört werden soll.[1]) 3) Das Härteste wird die Kürzung und das Streichen der als müssig angefochtenen Scenen. Ich will zugeben, dass nicht alles in dem Stücke als sinnlich nothwendig erscheint, und dass die tragische Handlung desselben sich nicht überall durch die Formel A + B = C darstellen lässt; ich will sagen, dass nicht jede folgende Handlung sich als äusserlich greifbares Produkt einer frühern ausspricht, ferner, dass manche Scenen und Nebenfiguren den Charakter zu genauer Ausmahlung an sich zu tragen scheinen. Allein beide Fehler möchten sich doch in einem andern Lichte darstellen, wenn man die natürlichen Gesetze tragischer Composition und die Art und Weise, wie die Meister des Fachs verfuhren, nicht aber die ärmlichen Mittel unserer jetzigen Bühne, höhere geistige Intensionen durch Kraft und Tiefe der Darstellung zur Anschauung zu bringen, ins Auge fasst. Die Handlung und die Einheit derselben ist die Hauptsache in der

[1]) Schon in der 5. August 1827 datierten Vorrede zum „Trauerspiel in Tirol“ (Werke XVII, S. 12) bittet er, bei grösster Bereitwilligkeit nach anderen Seiten hin, die Bühnenleiter, nicht Abänderungen von ihm zu verlangen, die das Stück in seinem Grundgedanken zerstören würden.

Tragödie. Sehr wohl. Aber beides nicht in sinnlicher, sondern in geistiger Bedeutung. Jedes Kunstwerk beseelt ein Gefühl, eine Idee, und dass dieses, dunkel anfangs geahnet, bis zum Ende immer klarer und heller hervorbricht und sich in den äussern Dingen ausspricht, das ist, was dem empfänglichen Zuschauer (und nur für diesen dichtet der Dichter) Handlung sein und als solche gelten soll. Wir müssen also geistige Mittelglieder annehmen. Wir müssen aber auch ferner wissen, dass eine grosse Handlung nur dadurch gross wird, dass ein grosser Charakter handle, und der grosse Charakter ist nicht mit wenigen Strichen abgethan, er verlangt, um hervorzutreten. Nebenfiguren und Nebenscenen. Betrachten wir nur einige tragische Dichtungen. Was thut im Wallenstein (da die Episode von Max und Thekla zum Überdruss oft angeführt ist) das Gastmahl bei Terzky und die ganze Intrigue mit der Unterschrift zum Fortschritte der äussern Handlung? Was das Verhältniss Hamlet's zu Ophelien (Laertes aufzuregen, reichte doch wohl der Mord des Vaters hin zur Handlung? Was bewirkt in der Haupthandlung des Lear die Fabel von Gloster und seinen Söhnen? Was thun Margaretha und Oranien im Egmont zur Katastrophe? Mich dünkt, die gründliche Erwägung der Sache muss uns lehren, dass Gründlichkeit der Charakteristik und Reichthum der Composition sich nur auf diesem Wege erreichen lassen; während die entgegengesetzte Richtung gar zu leicht in eine nur mit Äusserlichkeiten wirkende, durch Spannungen und Überraschungen sich überbietende Manier führen kann. Diese Richtung aber, welche zuletzt allen Sinn für die höheren geistigen Schönheiten der Poesie zerstört, sollen wir, die wir noch einen grösseren Begriff von der Kunst in uns tragen, bekämpfen; wir sollen wenigstens versuchen, die darstellenden Künstler und das Volk, welches leider nur noch nach äusserlich greifbaren Effekten,

als dem Essentiellen, verlangt, wieder zurückzuführen auf den wahren Boden der Poesie, welcher im Geiste liegt. Sie werfen mir in dem Briefe an Schadow[1]) Unkenntnis des Theaters vor und glauben, dass aus dieser alles Unheil in meinen Dichtungen entspringe. Ich glaube nicht, dass Sie so ganz Recht haben. Einmal ist mir das Theater doch nicht so unbekannt, als Sie glauben; ich habe die meisten bedeutenderen Bühnen Norddeutschlands auf meinen Wanderungen gesehen und einige Zeit lang die ununterbrochene Anschauung einer Anstalt in ihrer Vollkommenheit, nämlich der weimarischen Bühne, gehabt.[2]) Da ist es mir eben klar geworden, was ein Theater sein kann und sein soll, und aus dieser Reminiscenz entspringt mein Widerstreben gegen die jetzige Art und Weise. Daher kommt es, dass ich sehr Vieles für vollkommen dramatisch und theatralisch halten muss, was unsre jetzigen Schauspieler als nicht darstellbar verwerfen, weil ich nämlich gesehen habe, dass die Darstellung möglich ist, sobald nur die Darsteller vorhanden sind. Ich will unbedingt jede meiner Dichtungen dem Urtheile einer solchen Gesellschaft, wie die ältere weimarische war, unterwerfen, und würde gleich mich ihrem Ausspruche über die Darstellbarkeit oder Nichtdarstellbarkeit unterwerfen. Aber von den jetzigen Schauspielern, diesen Menschen ohne Fleiss, Tact und Schule, da sollte der Dichter lernen können, er, den in seiner Stille ein Gott erleuchtet, und die Wege führt, die er zu wandeln hat? In welchen Widerspruch gerathen Sie, mein Freund, und Alle, die mir den gleichen Rath ertheilen? Wie ist es möglich, dass uns eine nach dem

---

[1]) Mir leider nicht bekannt geworden.

[2]) In seinem ersten Studienjahre 1813 hatte er in Halle und Lauchstädt „die Darstellungen der weimarischen Gesellschaft“ gesehen; „für die ganze Zukunft des Dichters ein unschätzbarer Gewinn“. (Putlitz I, S. 19.)

Urtheile aller Stimmfähigen ganz depravirte Anstalt über das Wesentliche in der Kunst aufklären möchte? Nein, es ist wahrhaftig nicht die Zeit, dass die Dichter von der Bühne lernen, sondern die Bühne soll wieder vom Dichter lernen.“

— — — — — — — — — — — — — —

„Die Handlung im Friedrich besteht darin, dass der Kaiser durch seine Opposition gegen die Kirche, und durch die tiefere ihr zum Grunde liegende Idee, gegen die positiven Fundamente, auf denen die Welt beruht, die Welt verliert; die Einheit derselben ist in dem Verhältnisse zu suchen, worin, wie ich glaube, alle Scenen zur Darstellung der aus jener Opposition entspringenden Konflikte stehen. und ich meine, dass sie fortschreite, weil von Akt zu Akt das Verderben dem Kaiser näher zieht, von der Welt in sein eignes Haus, und sich in der Zerstörung aller Familienbande vollendet.

Mit dieser polemisch-didaktischen Diatribe werden Sie. mein werther Freund, in mir ein recht obstinates Haupt erwarten, ich kann Sie dagegen versichern, dass Sie das facilste Subjekt in mir finden werden. Es galt die Vertheidigung meiner Grundsätze; ob ich durch die Ausführung dieselben bethätigt habe, ist eine andre Frage. Zuvörderst nehme ich selbst noch einige Änderungen vor; die hauptsächlichste ist, dass mit Beiseitesetzung aller anderen Motive, Roxelane als das Einzige gebraucht werden soll. den Kaiser in der Meinung der Welt und seiner Anhänger zu stürzen. Die Sendung des Ambrosius nach Rom fällt weg; der Cardinal, entschieden, die Minen anzulegen, die den Kaiser stürzen sollen, ordnet gleich die Versammlung der Missvergnügten in der Abtei an; die Lage und Stimmung, worein ihn der Befehl des Papstes gesetzt hat. wird in ein einziges kurzes Selbstgespräch zusammengezogen. die Scenen mit den Missvergnügten mehr zusammen-

gedrängt. Das Motiv von Enzius' Gefangennehmung bleibt, fällt aber auch in eine einzige Scene zwischen dem Cardinal und Gherardo von Canale, der noch episodischer gehalten werden soll.

Sie sehen, lieber Freund, dass ich Alles thun will, was man vernünftigerweise von mir verlangen kann. Hilft auch das nichts, nun so muss ich mich mit dem Ausspruche des alten Aristoteles trösten, dass die Kraft der Tragödie bestehen bleibe auch ohne das Mittel der äussern Darstellung." [1]) —

Ob der Intendant das Stück überhaupt noch gelesen hat, ob sich beide Teile nicht einigen konnten und wie die Verhandlungen verliefen, wissen wir nicht; jedenfalls unterblieb die Aufführung.

## 4.

## Die letzte Bearbeitung vor dem Druck.

Es folgte im Sommer eine abermalige Umarbeitung, bei der Immermann „wieder bedeutende Veränderungen vornahm und die Rücksichten fallen liess, welche ihm die Aussicht auf die Darstellung des Stückes in München auferlegt hatten". [2]) Ich nenne diese letzte Fassung C. und stelle sie des Vergleiches halber im folgenden neben B.

| B. | C. |
|---|---|
| **Erster Aufzug.** | |
| **Erste Scene:** Saal in Pisa. Der Kardinal. Ambrosius. (Vgl. Pl.) Letzterer wird von Oktavian, der hier noch nichts von der Entdeckung seines Bündnisses mit | **Erster Auftritt:** Am Hoflager des Kaisers zu Pisa. Eine Galerie. Die Sendung des Ambrosius nach Rom fällt weg. Dieser wird vielmehr nur beauftragt, „im |

[1]) Ich habe einen so grossen Teil des Briefes wiedergegeben, weil mir die Ausführungen Immermanns dessen wert schienen, und Beers Briefwechsel verhältnismässig wenig bekannt ist.

[2]) Putlitz I, S. 182.

Vinea weiss, nach Rom geschickt, um dem Papste das Einverständnis mit dem Kanzler zu berichten. Des Kardinals Worte lauten:

„Ein schweres Werk sey mir gelungen. Peter
Von Vinea, des Kaisers Rath und Kanzler,
Hab endlich sich der guten Sach ergeben,
Dem Ketzer in der Stille abgesagt,
Und sich der Kirche in den Arm geworfen.
Er sey der Unsere. Durch diesen Mann
Wiss' ich um jeden Anschlag unsres Gegners,
Der Kopf des Hohenstaufen denke nichts,
Was nicht in Peters Brust verwahrlich liege."[1])

Heer und Haus des Kaisers zu wirken". Der Kardinal lässt eine Schar von Missvergnügten, zu denen, wie wir hier schon erfahren, Gesandte der heimlich verständigten Lombardenstädte gehören, nach der Abtei berufen.

Durch Ambrosius erfährt Oktavian jetzt bereits von Roxelanes Existenz; nur die Andeutung ihrer Herkunft fehlt.

Zweite Scene: Thaddaeus bringt die Nachricht, dass Vinea sich, nachdem sein Verrat entdeckt, selbst getötet habe. Er charakterisiert die Stellung, die der Kanzler einnahm:

„Der Mann, den aus dem Staub der Kaiser zog,
Der Nichts war, alles ward durch Kaisers Gunst,
Den er am Busen seiner Liebe säugte,
Peter von Vinea, des Kaisers Kanzler,
Brach seinen Eid, verrieth den Herrn, ertränkte

Zweiter Auftritt: Wie B. nur kürzer.

[1]) Vgl. Dante, Divina comedia. Inf. XIII. 58—61.

Pflicht, Eid, Gewissen in der Schande Pfuhl!"

Dritte Scene: (Im Plan nicht vorgesehen, aber notwendig.) Oktavian und Ambrosius besprechen die eben erhaltene Nachricht. Dieser sieht die Sache bedenklich an, jener aber redet ihm alle Besorgnisse aus. Ambrosius, im Begriff zu gehen, hört die Prinzen kommen, — da ruft der Kardinal:

„Bleib, von ihnen wollt' ich
Zu dir just reden. — In des Kaisers Haus
Schwirrt, wie mich dünkt, die Zwietracht mit den Schlangen,
Ihr Antlitz ist mir noch verborgen; doch
Das Rauschen ihrer Füsse klingt vernehmlich.
In Manfreds Seele laurt geheimer Groll
Auf seinen Bruder Enzius."

Vierte Scene: Streit zwischen den Brüdern. (Vgl. Pl.) Manfred wendet sich nicht an den Kardinal.

Dritter Auftritt: Wie B. Ein Kämmerling, der Oktavian meldet, dass der Kaiser ihn jetzt erwarte, unterbricht die Redenden.

Vierter Auftritt: Saal in Pisa. Zu den streitenden Prinzen gesellt sich Oktavian, der gekommen ist, um hier den Kaiser zu erwarten.

Fünfte Scene (resp. Fünfter Auftritt): Nur Enzius wird zum Vater gerufen; Manfred bleibt in heftiger Eifersucht zurück, weist aber Ubaldini, der sich ihm listig naht, um das Feuer zu schüren, schroff zurück.

(Diese Fassung von 4 und 5 ist sicherlich schon für B. geschaffen, da der Dichter bereits in A. IV die vom Plane abweichende Umwandlung mit Manfreds Charakter vornahm, insofern er ihn den Verrat nicht begehen und dadurch edler erscheinen liess.)

Sechste Scene: Ambrosius erzählt dem Kardinal entrüstet, er habe entdeckt, dass Roxelane des Kaisers Tochter sei:

„Kürzlich
Verstarb ein alter Ritter in der Nähe,
Der für bestimmt versichert haben soll,
Der Kaiser habe mit des Sultans Schwester
Im heimlichen Verständniss sich gehalten.
Der Ritter war im Kreuzzug dort mit ihm,
Hat, wie er merken lassen, oft den Boten
Bei dem verruchten Handel abgegeben.
Diess ist es, was ein Diener murmelnd, und
Scheu um sich sehend, mir ins Ohr gesagt."

Oktavian, sichtlich erfreut über diese Nachricht, die ihm für seine Zwecke gute Dienste leisten soll, beauftragt Ambrosius, für ihre Verbreitung zu sorgen.

Siebente Scene (B.) und Sechster Auftritt (C.): Monolog des Kardinals (ungefähr dem Plane entsprechend).

Achte Scene (B.) und Siebenter Auftritt (C.): Friedrich erscheint mit Thaddaeus, den er zunächst an Peters Stelle zum Kanzler ernennt. Dann wendet er sich, bestrebt, den Schmerz, den ihm die Kirche durch die Abtrünnigmachung seines Kanzlers zugefügt, nicht sichtbar werden zu lassen, zum Kardinal. Das zwischen ihm und Oktavian jetzt sich entspinnende Gespräch entspricht ungefähr dem Entwurf. Der Kaiser bricht es schliesslich ab, da Ubaldini in einen eventuell zu schliessenden Frieden auch die Lombarden eingeschlossen zu wissen wünscht:

„Kein Wort von den Lombarden! Nur den Papst
Acht ich als meinen Feind —"

Er schliesst mit dem Wunsche, dem Papst einmal persönlich gegenüber zu treten, da eine solche Begegnung vielleicht schneller zum Frieden führen würde.

Neunte Scene (B.) und Achter Auftritt (C.): Monolog des Kardinals. (Eine Notiz des Dichters verrät, dass er kürzer sei, als der uns unbekannte in A.) Er äussert seinen Schrecken über diesen Wunsch, da ein Zusammentreffen der Beiden alle seine Pläne, die allein auf Friedrichs Sturz gerichtet sind, zerstören würde, hofft darum sehnlichst, dass die Flucht des Papstes schon bewerkstelligt sei.

Die Zehnte Scene giebt die Erfüllung von Ubaldinis Wunsch: Der Parmenser Gherardo von Canale bringt Oktavian die Botschaft von des Papstes Ankunft in Genua und berichtet, in Pisa seien „vermummte Edle“ aus Bologna und Mailand eingetroffen, die nach dem Kardinal fragen und ihm scheinbar die Dienste ihrer Städte anbieten, indem er zugleich andeutet, dass auch seine Vaterstadt ähnlich gesinnt sei. Ubaldini heisst ihn, die Gesandten nach der Abtei bescheiden, wo er sie sprechen wolle, und befiehlt ihm, Innocenzens Flucht noch geheim zu halten.

Neunter Auftritt: Vgl. B. I, 10. Gherardos Meldung von der Ankunft der lombardischen Gesandten fehlt, da der Kardinal schon darum weiss. Canale ist hier nicht Abgesandter Parmas, sondern Offizier im Heere des Kaisers.

Zehnter Auftritt: Monolog Gherardos. Vgl. b. III, 3.

## Zweiter Aufzug.

Anfangs plante Immermann für B. folgende Umgestaltung der ersten Scenen, von der uns ein im Nachlasse befindliches loses Quartblatt Kunde giebt:

„Erste Szene: Saal in Pisa. Roxelane allein. Sie hat soeben von Enzius das Minnelied, das Räthsel empfangen. Sie soll ihm eine Liebe deuten, die ruhig und mild, keine Stürme, keine heftige Bewegungen in ihm zeugt. Roxelane beklagt sich, dass sie diese räthselhafte Liebe nicht theile. Gewaltig treibt sie das Sehnen zu Enzius, gewaltig schleudert sie ein dunkler Schauder vor ihm zurück.

Zweite Szene: Enzius und Roxelane. Enzius ist ihr gefolgt, und fragt sie, ob sie sein Räthsel verletzt habe. Er schildert seine Empfindungen, das Schönste, Liebste, Anmuthigste ist sie ihm, und

doch kann er sie ruhig sehen. Roxelane: „O dass ich theilte solch ein heitres Räthsel, dass ich mein dunkles Räthsel vor jedem bergen muss! Könnt' ich es vor mir selber bergen.

Dritte Szene: Manfred. Die Vorigen. Manfred überrascht beide in ihrer Unterredung. Seine Eifersucht bricht aus und führt zu heftigen Szenen zwischen beiden Brüdern. Roxelane unterbricht den Streit und sagt, sie wolle den Anlass wegräumen. Mit diesen Worten geht sie ab.

Vierte Szene: Zimmer in der Abtey. Der Kardinal und Ambrosius. Die Bannbulle mit der Absetzung Friedrichs ist angekommen. Ambrosius muss sie dem Kardinal vorlesen. Breve Innozenzens. Fügt sich Friedrich, erkennt er förmlich den Pabst als Oberherrn, bekennt (er) die Krone als Lehen zu tragen, so soll die Bannbulle und die Absetzung nicht publicirt werden. Angst des Kardinals, dass Friedrich sich füge. Explication, warum er den Kaiser hasse.

Nach diesem Entwurf richtete sich Immermann aber bei der Umgestaltung nicht.

Die neue Fassung von B. II sah vielmehr so aus:

Erster Auftritt: Zimmer in der Abtei unweit Pisa. Visconti interpelliert Gherardo, warum Oktavian, der sie hierher beschieden, für sie unsichtbar wäre, erhält aber keine genügende Antwort.

Zweiter Auftritt: Ugone kommt. Er ist in grosser Unruhe über das Verhalten des Kardinals und will mit Gewalt zu ihm eindringen.

Dritter Auftritt: Gespräch zwischen Oktavian und Ambrosius in einem andern Zimmer der Abtei. Letzterer bringt Briefe

C.

Erster Auftritt: Der Kardinal überredet in der Abtei Bernardo Rossi, einen kaiserlichen Offizier, zum Abfall von seinem Herrn, indem er denselben Hinweis auf die Väter, die in den Kreuzzügen gegen die Turcomanen gekämpft, braucht, wie B. II, 12.

Zweiter Auftritt: Ambrosius bringt dem Kardinal das päpstliche Breve, das diesen in den höchsten Schrecken versetzt. Er wird entlassen, ohne von dem Schreiben Kenntnis zu erhalten. (Vgl. den Entwurf auf dem Quartblatt zu B. II, 4.)

von einzelnen Städten, die der Kirche ihre Treue versichern. Wir hören, dass Ambrosius, als er schon unterwegs nach Rom war, um dort des Kardinals Auftrag auszuführen, von diesem plötzlich zurückgerufen worden sei. Als er jetzt nach dem Grunde fragt, gerät Ubaldini einen Augenblick in Verlegenheit und bedeckt dann das Ganze mit dem Schleier des Geheimnisses. Ambrosius geht, um insgeheim eine Anzahl von Kaiserlichen, an deren Treue er zweifelt, nach St. Sebastian zu bescheiden.

Vierter Auftritt: Monolog des Kardinals, der uns über dessen Lage, welche in den vorausgehenden Scenen nur angedeutet war, aufklärt. Ein Breve des Papstes, das ihm befiehlt, die Bannbulle nur im äussersten Notfalle gegen Friedrich anzuwenden, hat ihn in die grösste Verlegenheit versetzt. Alle seine Pläne sind damit zu nichte gemacht, hatte er doch die Lombarden in der Absicht herbeschieden, ihnen die Ächtung des Kaisers zu verkünden. Was nun? — Um seine Pein zu erhöhen, meldet ihm ein Diener

(Fünfter Auftritt), dass die Lombarden ihn dringend erwarten. Da zerreisst er nach kurzem inneren Kampfe das Breve und begiebt sich zu ihnen. — Haben wir eben erfahren, welche furchtbare Waffe der Kardinal gegen den Kaiser in Händen hat, so zeigt uns

Dritter Auftritt: Monolog Oktavians, aus dem wir den Inhalt des Breves erfahren. (Vgl. B. II, 4.)

Vierter Auftritt (vgl. B. II, 5): Der Berichtende ist hier Gherardo, der aus Oktavians Reden merkt, dass „hier was falsch“ ist, und sich bald davon macht, worauf die Vernichtung des Schriftstückes durch den Kardinal erfolgt.

in B. der sechste, in C. der fünfte Auftritt Friedrich trotz der Warnung des Thaddaeus sehr hoffnungsfreudig. Der Gipfel der tragischen Ironie wird in den Worten erreicht:

„Ich sage dir, selbst dieser Oktavian
Ist aus dem kalten Hohn hinausgeschreckt.
Er streitet jetzt mit Thränen wie ein Weib.
Die lange Fabel hat sich abgenutzt;
Sie sind zu Ende, und wir sind am Ziel."

Wir erfahren, dass Thaddaeus auf Friedrichs Befehl die scharfe Bedingungen stellenden Friedensartikel ausgearbeitet und durch Boso von Doaro dem Kardinal habe übersenden lassen.

Siebenter Auftritt: Monolog des Kaisers. Friedrich ist doch nicht ganz ohne Bedenken, wollte sich offenbar nur vor Thaddaeus diesen Anschein geben.

Sechster Auftritt: Monolog des Kaisers. (Von B. II, 7 abweichend.) Er stellt Betrachtungen über den schweren Beruf des Fürsten an, ohne selbst zu klagen, und erkennt die Macht der Kirche, die er aber doch zu überwinden hofft.

Achter (B.) resp. Siebenter (C.) Auftritt: Roxelane erfährt vom Kaiser ihre Herkunft. (Vgl. Plan.)

Neunter Auftritt: Marinus erzählt seinem Herren von den Einladungen nach St. Sebastian, die Ambrosius auf kleinen Zetteln verbreitet.

Achter Auftritt: Vgl. B. II, 9. Zu dem Bericht des Marinus kommt noch dessen Warnung vor Roxelane hinzu und seine Bitte, die Sarazenin zu entlassen, wovon Friedrich aber nichts hören will.

Zehnter (B.) resp. Neunter (C.) Auftritt: Thaddaeus bietet noch einmal alles auf, den Kaiser zur Vorsicht zu mahnen und auf etwaiges Unglück vorzubereiten. Dieser aber weist in stolzem Glauben an sich diese Befürchtungen zurück (vgl. Plan. I) und schliesst mit den Worten:

„Nein, mein Verhängniss ist noch nicht erfüllt."

Elfter Auftritt: Thaddaeus sieht ihm traurig nach und spricht:

„Nein, dein Verhängniss ist noch nicht erfüllt!
Denn lange Schmerzen und gedehnte Plage

Zehnter Auftritt: Boso von Doaro bringt die Nachricht von des Papstes Flucht, des Kaiser-Ächtung und Absetzung, und den Abfall des halben Heeres.

Hat, fürcht' ich, dir der Himmel vorbestimmt,
Dass du erkennen lernest Gottes Zorn,
Der übermüthige Gedanken straft.
Mit schwerem Herzen geh' ich zur Abtey
Mir ist, als ging ich in mein Grabgewölbe!"
(Er geht.)

Zwölfter Auftritt: In einem grossen Saal der Abtei bringt Oktavian vermöge seiner Beredsamkeit alle Versammelten gegen den Kaiser auf, schon wollen sie sich von diesem abwenden und dem Kardinal Treue schwören, da macht sie der schlaue Gherardo darauf aufmerksam, dass sie sich, bevor sie einen solchen entscheidenden Schritt thäten, nach einer Deckung und einem Rückhalte umsehen müssten, und zwingt so Ubaldini, von dem Bannbriefe Gebrauch zu machen, was dieser natürlich gern unterlassen hätte. Noch zaudert er, da meldet im

Dreizehnten Auftritt ein Diener die Ankunft des Thaddaeus. Grosser Schrecken bemächtigt

Elfter Auftritt: Des Kaisers Söhne und andere Ritter (unter ihnen Azzo von Modena), welche ebenfalls die Kunde gehört haben, stürmen herein, um sich von der Wahrheit zu überzeugen. Friedrich steht unbeweglich da, der Schlag hat ihn schwer getroffen, aber bald rafft er sich auf und giebt die Befehle zur Schlacht. Thaddaeus soll Vittoria retten, Friedrich selbst will mit seinen Söhnen zur Fossalta eilen. Von Azzo, dem Vertreter Modenas, fordert der Kaiser ein Truppencontingent, das jener aber nur unter bestimmten Bedingungen zugestehen will. Da Friedrich nicht mit sich handeln lässt, tritt Modena zum Feinde über. Auch das ficht den Hohenstaufen nicht an, auf die noch unverletzte Kaiserkrone hinweisend, zieht er, mit dem Entschlusse, jetzt schonungslos gegen die Welfen vorzugehen, im höchsten Vertrauen auf sich und seine Macht, ins Feld.

sich der Anwesenden, man glaubt sich durch den Kardinal verraten und will ihn töten. Dieser bittet um kurzen Aufschub und fragt den eben eintretenden Kanzler, ob sein Herr sich nun dem Papste endgiltig unterwerfe. Als Thaddaeus ein solches Ansinnen heftig abweist, frohlockt Oktavian und verkündet die Flucht des Kirchenoberhauptes sowie die Bulle, worauf der Kanzler erschüttert die Abtei verlässt. Des Kaisers Feinde rüsten sich unter lautem Jubel zur Schlacht. Ambrosius wird mit dem Auftrage an den Erzbischof von Palermo, der Bulle Folge zu schaffen, nach Apulien geschickt.

## Dritter Aufzug.

Erster Auftritt: Offene Gegend, unweit des kaiserlichen Lagers, an der Fossalta. Manfred wirbt leidenschaftlich um Roxelanes Liebe und bringt diese dadurch in verzweifelte Lage.

Zweiter Auftritt: Roxelane flüchtet sich zu dem eben eintretenden Enzius, was Manfred noch mehr aufbringt. Es fallen scharfe Worte zwischen den Brüdern. Als Enzius sich schliesslich mit der Sarazenin entfernt, um sie in den Schutz des Kaisers zu bringen, glaubt Manfred, sie gingen zu jenem, um ihm ihren Bund zu verkünden, und beschliesst, das zu verhindern.

Dritter Auftritt: Der Anfang wie b. III, 6. Nachdem der

alte Geistliche gegangen, tritt Gherardo vor, den der Kaiser den Prinzen auftragen heisst, es solle einer dem andern zu Hülfe kommen, wenn der eine allein zu schwach wäre, dem Andrang der Feinde zu wehren. Als Canale gehen will, ruft Friedrich ihn noch einmal zurück, erzählt, man habe Verdacht gegen ihn, und fragt ihn, wie es damit stünde; wenn ihm die feindliche Partei besser dünke, solle er ruhig gehen. Gherardo schwört seine Unschuld und findet damit Glauben beim Kaiser. — Vergeblich erkundigt sich der Fürst nach Botschaft von Vittoria, deren Ausbleiben ihm aber keine Sorgen macht.

Erster (B.) resp. Vierter (C.) Auftritt: Marinus berichtet den Fall Vittorias und den Tod des Thaddaeus. Zumal der Verlust des Freundes macht den tiefsten Eindruck auf den Kaiser. Zugleich erzählt der Alte von dem furchtbaren Fanatismus des Volkes als Wirkung der päpstlichen Bannbulle. Das folgende Gespräch vgl. b. III, 6.

Zweiter Auftritt: Vgl. A. IV, 2.

Dritter Auftritt: Vgl. A. IV, 3.

Fünfter Auftritt: Vgl. A. IV, 1. Es fehlt der dort ausgesprochene Entschluss.

Sechster Auftritt: Enzius deutet dem Vater an, was zwischen Manfred und Roxelane geschehen. Bald tritt auch diese ein und berichtet selbst darüber. Als Enzius den Kaiser bittet, Roxelane wieder nach ihrer Heimat zu senden, eröffnet Friedrich ihm freimütig (ohne vorhergehenden inneren Kampf) ihre Herkunft. Das Weitere vgl. A. IV, 3.

Vierter (B.) resp. Siebenter (C.) Auftritt: Vgl. A. IV, 4.

Fünfter (B.) resp. Achter (C.) Auftritt: Vgl. A. IV, 5.
Sechster (B.) resp Neunter (C.) Auftritt: Vgl. A. IV, 6.
Siebenter (B.) resp. Zehnter (C.) Auftritt: Vgl. A. IV, 7.

## Vierter Aufzug.

Erster Auftritt: (Nur im Bruchstück vorhanden.) Gespräch zwischen Enzius und Gherardo, der sich sehr hohenstaufentreu stellt und von jenem dafür gelobt wird.

Erster Auftritt: Vgl. b. III, 4.

Zweiter Auftritt: Enzius lässt seinen Bruder durch Gherardo um Hülfe bitten.

Zweiter Auftritt: Oktavian weiss Gherardos Verräterei und zwingt ihn, Kraft der Macht, die er durch dies Wissen über ihn hat, das Hilfgesuch des Enzius nicht an Manfred zu überbringen.

Dritter Auftritt: Canale erwägt den Gedanken, Manfred ohne Botschaft zu lassen, weist ihn aber als zu schändlich zurück. Da bringt ein Vermummter ein Schreiben des Kardinals, das ihn zu der Schandthat zwingt.

Dritter Auftritt: Vgl. A. III, 12.

Vierter Auftritt: Gherardo erzählt dem Ritter Boso, Manfred versage die vom Bruder geforderte Hülfe, worauf dieser mit den Worten davoneilt:

„Weh uns! der König Enzius ist
verloren!“

Schuldbewusst setzt der Verräter hinzu:

„Und ich hab' ins Verderben ihn
gestürzt,
Den jungen, frommen, ritterlichen
Fürsten!“

Ugone kommt, überzeugt sich, dass Gherardo den Befehl Oktavians ausgeführt und teilt ihm

Vierter Auftritt: Der Kardinal giebt Ugone den Auftrag, Gherardo zu töten, und eilt zu seinen Truppen, beseelt von dem Wunsche, Friedrich möge in der Schlacht den Tod finden.

als Lohn dafür sein vom Kardinal verhängtes Todesurteil mit. Trotz heftigen Protestes wird Canale zum Richtplatz geführt. (Vgl. A. IV, 9.)

Fünfter Auftritt: Vgl. A. IV, 10. Mit bitterem Schmerze nimmt Friedrich die Nachricht auf.

Sechster Auftritt: Der Kaiser verflucht den ahnungslosen Manfred und verhindert den Rückzug der Seinen. Indessen

Fünfter Auftritt: Enzius vernimmt die angebliche Hülfsverweigerung Manfreds und schlägt Marinus' Bitte, ihn noch einmal zum Bruder zu senden, ab. Da naht Oktavian an der Spitze seiner Truppen und das Gefecht beginnt.

Sechster Auftritt: Vgl. A. IV, 11.

Siebenter Auftritt: Roxelane, nichts ahnend, bittet, wie sie versprochen, den bei Manfreds Anblick in heftigen Zorn geratenen Kaiser, für den Bruder. Als sie aber hört, wessen man diesen anklagt, widerruft sie ihre Bitte und mahnt den Kaiser an seine Pflicht. Der Sohn wird vom Vater verflucht und muss von Roxelane hören, dass sie seine Schwester ist.

Achter Auftritt: Boso bringt die Botschaft von Enzius' Gefangennahme, der Kaiser und Roxelane brechen zur Befreiung des ihnen Teuren auf. Letztere weist einen abermaligen Annäherungsversuch Manfreds schroff zurück. Der

Neunte Auftritt giebt ein kurzes Gespräch zweier Ritter auf dem Schlachtfelde, die des Kaisers Tapferkeit rühmen. Der

Zehnte Auftritt versetzt uns mitten in das Gefecht hinein. Der Nachteil ist jetzt auf ghibellinischer Seite. Friedrich trifft

rückte der Kardinal mit seinem Heere heran und die beiden Feinde stehen sich plötzlich Auge in Auge gegenüber. Auf die höhnischen Worte des Pfaffen giebt Friedrich die gebührende Antwort. Der Kampf beginnt mit dem Zurückdrängen der Welfen. mit dem Kardinal zusammen. (Vgl. den Schluss von B. IV, 6.)

Siebenter (B.) resp. Elfter (C.) Auftritt: Ein Ritter fordert Manfred zum Verlassen des Schlachtfeldes auf, da die Welfen gesiegt. Diesem liegt nichts mehr am Leben, nur auf die Nachricht von der schweren Verwundung seines Vaters rafft er sich auf, tauscht mit dem Ritter Helm und Mantel, schliesst das Visier und eilt davon, unerkannt den Kaiser in den Schutz des Erzbischofs von Palermo zu bringen.

Achter Auftritt: Vgl. A. IV, 12.

Zwölfter Auftritt: Vgl. A. IV, 12. Ugones Bericht, dass Ambrosius, der des sterbenden Gherardo Beichte vernommen, „unter bittern Reden" entwichen sei, lässt den Kardinal kalt. Er sendet die erbeutete Kaiserkrone dem Papst, damit dieser einen neuen Träger für sie bestimme und eilt selbst mit einem Heere dem Kaiser nach Apulien nach.

Die einzige Änderung, die Immerman für B. mit dem

## Fünften Aufzuge

vornahm, ist die geschickte Zusammenziehung der Auftritte 3 bis 6 in einen einzigen, in welchem Roxelane mit der Bitte, es dem Kaiser zu berichten, dem Pförtner des Klosters von ihrem missglückten Befreiungsversuch erzählt; die Scene schliesst damit, dass die Hohenstaufin an den

## Der fünfte Aufzug

weicht nur unerheblich von B. ab: Es fehlt der sechste Auftritt. Marinus' Bericht in der letzten Scene lautet, dass er selbst mit seinen Leuten den Sturm des Kardinals abgeschlagen und diesem den Tod gegeben habe. Der Kaiser stirbt erst nach der Ankunft des Marinus, dessen Bot-

Folgen eines Giftes, das sie vorher eingenommen, stirbt.

(Ich bin überzeugt, dass diese Änderung schon für B. ausgeführt wurde, da der Dichter in seinem Briefe an Beer vom 13. Juni 1828, in welchem er die beabsichtigten Umgestaltungen für C. nennt, eine so wichtige nicht verschwiegen haben würde.)

schaft er aber nicht mehr versteht, da sein Geist bereits in anderen Sphären weilt. -

Die Fassung B. zeigt gegen A. mannigfache Verbesserungen: Im ersten Aufzuge die Benutzung Roxelanes als Mittel der Kirche, gegen den Hohenstaufen zu arbeiten, I, 4: Die Veränderung im Verhalten Manfreds, I, 5: Die Bevorzugung des Enzius durch den Kaiser, die veränderte Charakteristik Friedrichs, I, 9: Die Kürzung des Monologs, I, 10: Die Wahl des Gherardo zum Überbringer der Botschaft, im zweiten Aufzuge die gleichmässige Verteilung der Scenen an Spiel und Gegenspiel, die Einschränkung des Auftrittes mit den Lombarden und die Einführung des Breve, eines Motives, das für die Stellung des Kardinals im Drama, wie wir Kapitel IV, 2b sehen werden, sehr wichtig ist, die Isolierung der Familientragödie im dritten Aufzug, im vierten die Veranlassung des Verrates durch den Kardinal (hätte Gherardo die That aus eigenem Antriebe gethan, so wäre ihm damit eine zu grosse Rolle im Drama zugewiesen worden), und im fünften die Zusammendrängung der Scenen in Bologna, welche in einem Enziusdrama, nicht aber in einer Tragödie, deren Held Friedrich II. ist, berechtigt sind. —

Als einen Mangel empfinde ich (gegen b. III), dass in B. das Auftreten des Erzbischofs zu wenig vorbereitet wird. Auch sehe ich die Notwendigkeit der später rückgängig gemachten Sendung des Ambrosius nach Rom nicht ein.

Die Vorzüge der letzten Fassung bestehen (abgesehen von Stilistischem) vor allem wieder in grossen Kürzungen. Sogar die beiden gelungenen Scenen in der Abtei (B. II, 12, 13) opferte der Dichter, um die Überwucherung des Nebenstammes zu vermeiden; eine Art Ersatz dafür ist die Scene zwischen dem Kardinal und Bernardo Rossi (II, 1). Auch unterbleibt die Sendung des Ambrosius nach Rom. Dagegen ist die Exposition reicher geworden; bereits in der ersten Scene erfährt der Kardinal die Ankunft der Gesandten und die Existenz Roxelanes, und schon im ersten Akt werden wir über das wahre Wesen Gherardos aufgeklärt. Der Empfang des Breves, der in B. nur erzählt wird, ist hier dramatisch dargestellt, und zwar macht der Kardinal den Überbringer hier nicht zum Mitwisser seiner That, wie es (auf dem Quartblatt) anfangs geplant war. Eine grössere Scene (III, 1) giebt uns über Manfreds Liebe zu Roxelane Aufschluss. III, 3 bereitet die Schandthat Gherardos vor. In III, 6 ist ein Fehler in der Charakteristik des Kaisers verbessert. (In B. III, 3 teilte Friedrich dem Sohn Roxelanes Herkunft erst nach schwerem inneren Kampfe mit; er ruft:

„Fassung! gieb mir Fassung;
O Gott im Himmel!“

Das entspricht nicht seinem Charakter, der so angelegt ist, dass Friedrich nichts Schlimmes darin sieht.) Die Veranlassung von Gherardos Verbrechen durch den Kardinal und die Ausführung desselben ist zu Gunsten der Darstellung des auf- und niederwogenden Kampfes gedrängter dargestellt, die Scene mit dem alten Geistlichen zur besseren Vorbereitung auf den Erzbischof aus b. III, 6 wieder eingeführt. — Neben diesen Verbesserungen verschwindet fast eine Inkongruenz, wie die in IV, 3, wo von dem Konzil zu Lyon gesprochen wird, von dem wir sonst in

C. nichts erfahren; wir haben hier einen Rest von A. III, 12 resp. b. III, 5.

Wir müssen bewundern, wie sehr das ganze Werk im Laufe der Zeit gewonnen hat, ist doch kaum eine Änderung vorgenommen worden, die nicht als bedeutende Verbesserung anzusehen ist. Der Stoff wird allmählich auf die fünf Akte richtig verteilt, die Scenen zusammengedrängt und alles sorgfältig exponiert. Es werden neue Momente eingeführt, die zur Förderung der Handlung hin dienen, die verschiedenen Äste werden zu Gunsten des Hauptstammes beschnitten, Nebensächliches wird nicht dargestellt, sondern nur erzählt, und umgekehrt Wichtiges, was anfangs nur berichtet werden sollte, dramatisch vor Augen geführt; alles wird immer mehr auf den Kaiser konzentriert.

In den folgenden Abschnitten werde ich noch verschiedentlich auf derartige Veränderungen und Verbesserungen im einzelnen zu sprechen kommen.

Endlich konnte das Werk, nachdem schon im Mai in Berlin die neunte Scene des zweiten Aktes (in einer von der letzten Fassung nur wenig abweichenden Form) im achten Hefte von Holteis „Monatlichen Beiträgen zur Geschichte dramatischer Kunst und Literatur“ [1]) gedruckt war, im Herbst 1828 bei Hoffmann u. Campe in Hamburg zugleich mit Immermanns Lustspiel „Die Verkleidungen“ erscheinen. Auf dem Titelblatt befindet sich als Vignette ein Holzschnitt von Watts, welcher die Scene zwischen dem Kaiser und Manfred (III, 14) darstellt; auf der Rückseite des Titelblattes stehen die Worte:

„So viel Arbeit um ein Leichentuch?

Graf Platen.“

---

[1]) Berlin 1828. 8°. S. 115—126.

In die erste Sammlung seiner Schriften[1]) wurde das Drama nicht aufgenommen, obwohl darin manches Produkt von geringerem Werte seinen Platz fand. Der „Kaiser Friedrich“ gehört offenbar zu den Werken Immermanns, von denen er in der Einleitung zu der genannten Sammlung sagt: „Ich legte selbst Manches zurück, was mir aus älterer Zeit her lieb war, weil mir die Stimmung nicht erscheinen wollte, es noch einmal wie frischen Stoff zu betrachten und in diesem Gefühle zu verjüngen.“

Erst in der Hempelschen von Robert Boxberger besorgten Ausgabe[2]) wurde es wieder gedruckt.

---

[1]) Karl Immermanns Schriften. Düsseldorf, Verlag v. J. E. Schaub, 1835—43. XIV Bde. 8°.

[2]) Werke. Bd. XVII. S. 151—272.

## IV.

## Das Drama.

Nachdem wir die Entstehungsgeschichte des Werkes kennen gelernt haben, wenden wir uns jetzt dem Drama selbst zu und betrachten zunächst seinen Aufbau.

### 1. Der Aufbau.

Immermann sah in dramatisch-technischen Dingen sehr klar. Er erkannte Schillers Grösse als Dramatiker, verkannte jedoch nicht dessen Schwächen. Besonders scharf aber hob er in seiner Vorrede zum „Trauerspiel in Tirol“ [1]) die Mängel der zeitgenössischen Dramatiker, die zum Teil auf Schillers Schultern standen, hervor, das Suchen nach „einzelnen zersplitterten Effekten“, die „Leerheit der vermittelnden Scenen“, die falsche Behandlung der „subordinirten“ und der „Hauptmotive“ u. s. w.

Da Immermann diese Fehler kannte, bemühte er sich, sie zu vermeiden, was ihm, wie wir sehen werden, im „Kaiser Friedrich“ auch im wesentlichen gelungen ist.

#### a) Im ganzen. [2])

Der Stoff, die Geschichte der letzten Lebensjahre Kaiser Friedrichs, und die Weise, in der Immermann diesen

---

[1]) Werke. Bd. XVII. S. 10.

[2]) Ich lehne mich hier im Ausdruck an Gustav Freytags „Technik des Dramas“ an. (Achte Aufl. Leipzig, bei S. Hirzel. 1898.)

auffasste (die Formel, auf die er das Stück brachte, lautet bekanntlich: Der Kaiser verliert die Welt), bestimmten von vornherein die Art des Aufbaues: Er musste die Handlung im Gegenspiele aufsteigen lassen.

Die Situation zu Beginn des Dramas ist kurz folgende: Der Kaiser steht auf dem Höhepunkte seiner Siegerlaufbahn, die Lombarden „knirschen ohnmächtig am Boden", der Papst ist in Rom eingeschlossen, niemand scheint den Mut zu haben, „der Tochter Zions seinen Arm zu leihen". Friedrich wiegt sich in dem sicheren Glauben, sein Ziel nun endgültig erreicht zu haben. — Die Gegenmächte haben daher leichtes Spiel und arbeiten im geheimen emsig am Sturze des Helden. Schlag auf Schlag trifft ihn, immer mehr Unglück bricht über ihn herein, dennoch verliert er lange Zeit nicht den Glauben an sich und sein Schicksal. Endlich beginnt er an sich zu zweifeln.

Der Höhepunkt des Dramas ist im III. Akte erreicht, an dessen Schluss der Held ruft:

„Ich bin besiegt; es ziemt nicht mehr zu leben."

Die Handlung beginnt zu fallen, der Held verliert allmählich immer mehr das Vertrauen auf sich und die Ideen, die er verfochten, er verliert die Welt. Das Drama schliesst mit des Helden Tode, der nicht allein infolge einer in der Schlacht empfangenen Wunde herbeigeführt wird, sondern den vor allem Seelenwunden verursachen.

Immermann beginnt das Drama gleich mit der Expositionsscene, ohne ihr einen sogenannten Accord vorausgehen zu lassen. An sie schliesst sich sofort die Scene des erregenden Momentes an, welches hier der Abfall des Kanzlers Peter ist, das erste Glied der langen Kette von Unglücksfällen, die über Friedrich hereinbrechen und seinen Untergang veranlassen. Die Steigerung läuft in fünf Stufen bis zum Höhepunkt. Erste Stufe: Der Zwist zwischen Manfred und Enzius. Zweite Stufe: Die

Flucht des Papstes. Dritte Stufe: Die Ächtung und Absetzung des Kaisers, der Abfall des halben Heeres und die Empörung der Lombarden. Vierte Stufe: Der Fall Vittorias (der dadurch eine besondere Bedeutung erhält, dass der Kaiser einen „seltsamen Glauben“ an diese Stadt besass), der Tod des neuen Kanzlers, des treuen Ratgebers und Freundes Thaddaeus' von Suessa und die fanatische Aufnahme der päpstlichen Bannbulle beim Volke. Fünfte Stufe: Die Tragödie in der engsten Familie des Kaisers, die sich ihrerseits in drei Phasen abspielt, welche ich (immer mit Bezug auf den Helden) folgendermassen bezeichnen möchte: a) Friedrich erfährt Manfreds Verirrung Roxelanen gegenüber, b) die Entfremdung seines Lieblingssohnes Enzius, c) die wilde Auflehnung Manfreds gegen den Vater.

Bis zum Höhepunkte ist der Bau des Dramas vortrefflich geführt, die Schwierigkeiten der fallenden Handlung aber hat Immermann nicht ganz zu überwinden vermocht, und den Gefahren des IV. Aktes ist er nicht entgangen, obwohl er das Interesse durch die Episode mit den beiden Lombardenführern neu anzufachen suchte.

Die fallende Handlung läuft in drei Stufen zur Katastrophe. Erste Stufe: Friedrich erhält die Nachricht von Manfreds angeblichem Verrat, die ihn zur Verfluchung des Sohnes nötigt, und die Kunde von Enzius' Gefangennahme. Zweite Stufe: Friedrichs Niederlage und Verwundung. Dritte Stufe: Friedrich vernimmt den Bericht von Roxelanes missglücktem Versuch, Enzius zu befreien, von dessen schärferer lebenslänglicher Einkerkerung und von dem Selbstmord der Tochter.

Es folgt die Katastrophe: Friedrichs Tod.

Immermann versuchte durch die Scene zwischen dem Erzbischof und dem Kardinal ein retardierendes Moment zu schaffen, doch hat dieses hier nicht die Bedeutung wie

in anderen Dramen, da wir des Kaisers Tod bereits voraussehen, und hier nur noch das Schicksal seiner Leiche in Frage kommen kann. Wir werden fast an den Streit erinnert, der sich am Schluss des sophokleischen „Ajax“ über die Bestattung der Gebeine des Helden erhebt. Der Kardinal entspricht dem heftigen Agamemnon, der Erzbischof dem milden Odysseus. Eine leichte Beeinflussung ist um so mehr anzunehmen, als Immermann 1825 einen eingehenden Aufsatz über diese antike Tragödie geschrieben hatte.

Auch das beliebte Moment der letzten Spannung hat sich Immermann nicht entgehen lassen, indem er noch kurz vor des Kaisers Hinscheiden den Marinus mit einer Freudenbotschaft auftreten lässt, wie wenn diese noch die Katastrophe, den Tod Friedrichs, verhindern könnte.

Nach dem schnellen Gang der Handlung in den ersten vier Akten tritt im letzten Akt völlige Ruhe ein. Der süsse Frieden, der darin herrscht, sticht äusserst wirkungsvoll gegen das Unruhvolle, Schmerz- und Leidenreiche der vier ersten Akte ab. Aus diesem Grunde fand der fünfte Aufzug schon früh viel Verehrung. Auch hierfür ist die Antike Immermanns Vorbild gewesen, hebt er doch im sophokleischen „Ajax“ die Ruhe und Würde des Schlusses besonders rühmend hervor. — Der ganze fünfte Aufzug oder mindestens der Tod Friedrichs hatte dem Dichter offenbar schon lange wie ein Bild vor der Seele geschwebt. Leider habe ich nicht erkunden können, ob er etwa, wie es leicht möglich, durch ein Werk der bildenden Kunst Anregung empfing. Der Düsseldorfer Maler K. Fr. Lessing schuf seinen „Tod Friedrichs II.“ erst 1833.

### b) Im einzelnen.

Bei der Betrachtung des Baues im einzelnen strebe ich nicht nach Vollständigkeit, will vielmehr nur auf

einiges aufmerksam machen, das ich für besonders gelungen oder charakteristisch halte.

Die einzelnen Aufzüge lassen sich, wie das ganze Drama, ziemlich scharf in je fünf Teile zerlegen:

Erster Aufzug: I) 1—3; II) 4. 5; III) 6; IV) 7; V) 8—10.

Zweiter Aufzug: I) 1; II) 2—4; III) 5—7; IV) 8. 9; V) 10. 11.

Dritter Aufzug: I) 1. 2; II) 3. 4; III) 5; IV) 6—8; V) 9. 10.

Vierter Aufzug: I) 1—4; II) 5; III) 6—8; IV) 9. 10; V) 11.

Fünfter Aufzug: I) 1. 2; II) 3. 4; III) 5; IV) 6. 7; V) 8.

Dem Dichter scheint der Bau des V. Aktes der „Piccolomini" schon früh als das Ideal einer Exposition zu einem grossen historischen Drama vorgeschwebt zu haben. In seiner für die Musterbühne in Düsseldorf bestimmten, nach einem „längst durchdachten" Plane geschaffenen, aber erst im Februar 1834 vollendeten Bearbeitung der Wallenstein-Trilogie, welche die Aufführung des Werkes an einem Abend zuliess, begann Immermann mit dem V. Akte der „Piccolomini". So hat er denn auch die Expositionsscene des „Kaiser Friedrich" diesem Akte genau nachgebildet. Wir werden darin über die momentane Lage aufgeklärt und zugleich auf die Flucht des Papstes, die Ächtung des Kaisers, die Versammlung in Sankt Sebastian und — das ist der Höhepunkt der Exposition — Roxelane vorbereitet.

Vortrefflich ist die Überleitung zu der Scene des erregenden Moments. Überhaupt sind die Übergänge zwischen den einzelnen zu einer dramatischen Einheit ge-

hörenden Auftritten sehr geschickt[1]); meist wird die Rede durch den Eintretenden mitten unterbrochen. Dem ersten Auftreten von Personen, die in dem Drama eine grosse Rolle spielen, geht eine Art Intrata vorher, welche die Personen in ihren Umrissen andeutet und in uns die Spannung auf sie erregt. (Siehe des Kardinals Worte vor dem Eintritt des Kaisers S. 178 und des Kaisers Worte vor dem Eintritt Roxelanes S. 195.)

Im vierten Auftritte, welcher die erste Stufe der Steigerung bedeutet, ist durch das Eintreten des Kardinals geschickt der Charakter des Dialogs verändert, der Fluss desselben verlangsamt. Auf die Unterredung zwischen dem Kardinal und dem Kaiser (I, 7) ist vorher bereits zweimal hingedeutet worden, zunächst in dem einleitenden Gespräche zwischen Oktavian und dem Kämmerling (I, 1), sodann I. 3, wo wir durch das Auftreten des Kämmerlings wieder daran erinnert werden, dass der Kardinal die wichtige Audienz beim Kaiser vor sich hat. — Das Ergebnis der Dialogscene ist in den letzten Worten des Kaisers ausgesprochen, welche die Handlung weiterführen und zunächst den folgenden Monolog des Kardinals veranlassen. Nach einer kurzen Botenberichtsscene wird der Aufzug durch einen abermaligen Monolog geschlossen.

Mit Monologen ist Immermann nicht sparsam gewesen, doch findet sich unter den fünfzehn glücklicherweise kein epischer, wie so oft bei Raupach; sie sind vielmehr alle lyrisch und zwar raisonnierend. Der dramatische Bau der Monologe ist nicht sehr streng, aber doch immer klar und folgerichtig. Immermann verwendet den Monolog als Ruhepunkt zwischen zwei Scenen, als Akt eröffnend und als

[1]) In einer der älteren Redaktionen wurde der Übergang noch dreimal hintereinander durch „Ich höre kommen“ und ähnliche herbeigeführt.

Akt schliessend und zwar stets motiviert, nachdem vorher Spannung erregt ist. —

Es findet ein wirksamer Wechsel von Hauptscenen und blossen Verbindungsscenen statt. (Noch in A. I sollte sich an die grosse Scene zwischen dem Kaiser und Thaddaeus unmittelbar die Enthüllungsscene anschliessen, in der Roxelane vom Kaiser ihre Abkunft erfährt. Doch sah der Dichter bald ein, dass dies in künstlerischer Hinsicht ein grosser Fehler wäre und gestaltete die Scenenfolge um.)

Die vorkommenden Botenberichte sind ganz kurz, und werden auch so noch durch Ausrufe und Fragen der Hörer unterbrochen. Die Wirkung des Berichts wird stets zu erkennen gegeben. Das ist ein grosser Vorzug gegen Raupachs Hohenstaufendramen, in denen es von Botenberichten, Briefen, Manifesten, die oft mehrere Druckseiten einnehmen, wimmelt, ein Umstand, der das dramatische Leben bedenklich beeinträchtigt. — Auch in den Dialogscenen hat Immermann unleugbares Geschick bewiesen. Ich führe vor allem die Scene zwischen dem Kardinal und dem Kaiser im I. Akt, ferner das Gespräch zwischen dem Kaiser und Thaddaeus (II, 9) an. Schon glaubt der Kanzler den Kaiser durch die Mahnung an eine etwaige Flucht des Papstes auf dem Punkte zu haben, auf dem er ihn will, doch er irrt sich, Friedrich widerstrebt noch, lange schwankt der Kampf der Meinungen, endlich verliert Thaddaeus seine Widerstandskraft. — Am bedeutendsten ist die Komposition des Dialoges zwischen dem Kaiser und Enzius (III, 7).

Der Sohn fühlt sich durch die Kunde, dass des Kaisers Tochter Muhammedanerin sei, dem Vater entfremdet. Die Reden Friedrichs erweichen ihn aber, und es erfolgt wieder eine Annäherung:

„Theurer Vater
Wie milde klärst du deine Kinder auf!
Gewiss, es war nur meiner Seele Starrsucht,
Was mich in Banden schlug. Nun fliesst der Krampf
Gelinde lösend sich, vom Busen ab.“

Doch gleich darauf entfährt ihm die Frage:

„Mein Vater, sage mir, welch Ungefähr
Wies deinem Alter diese Schmerzenstochter?“

deren Beantwortung durch den Kaiser einen Umschlag in der Stimmung hervorruft; wir sehen, wie sich Enzius' Herz allmählich wieder vom Vater abwendet. Der Höhepunkt der Entfremdung wird erreicht, als Enzius sich zum Gehen anschickt und kalt nach den weiteren Befehlen des Kaisers fragt. Eine Annäherung erfolgt erst wieder durch Friedrichs Hinweis auf den bevorstehenden Kampf. Die Bitterkeit in Enzius weicht, den Schmerz um den Vater aber kann er nicht unterdrücken. Er scheidet thränenden Auges von ihm, wie Oranien von Egmont. Diese Scene erkannte Immermann schon im Plan als äusserst schwierig (s. S. 51). Wenn wir sehen, wie Raupach derartige Gespräche behandelt, die sich bei ihm bar jeder Poesie, als eine Art theologischen Kollegs in dialogischer Form darstellen, müssen wir Immermann Lob zollen, dass er diese Klippe glücklich vermieden hat.

Hier berühren sich die beiden Stämme des Dramas, das politische Schicksal des Kaisers und die Tragödie in seiner Familie am engsten. Immermann thut sich entschieden unrecht, wenn er meint, dass in seinem Drama „das politische Schicksal des Kaisers und sein häusliche Kalamität nicht gehörig und streng genug in einen Knoten sich verschürzen“. Die schwierige Aufgabe die beiden Stämme zu verbinden, hat Immermann vor allem in der Figur des Enzius zu lösen versucht, worauf ich noch im zweiten Abschnitt dieses Kapitels zurückkomme

werde. Die weiteren Fäden, welche sich von dem einen Stamm zum anderen ziehen, sind leicht erkennbar. Roxelane wird von der Kirche als Mittel benutzt, die Anhänger des Kaisers von diesem abwendig zu machen, und der Zwist der Brüder, Manfred einen Verrat anzudichten, welcher Enzius' Gefangennahme und dadurch wieder des Kaisers Niederlage und Tod herbeiführt. —

Zum Schluss sei noch der Dialog zwischen dem Erzbischof und dem Kardinal genannt, wegen seiner wundervollen Steigerung, der zeitweiligen Anwendung der stichomythischen Form und der wirkungsvollen Antithese:

Kardinal:

„Ich bin, Ihr wisst es, nicht allein im Thal;
Auf meinen Wink erheben Tausende die Waffen."

Erzbischof:

„Ich bin, Ihr wisst es, hier allein im Thal;
Auf meinen Wink erhebt Niemand die Waffen."

Volksscenen, ein für das historische Drama so wertvolles Element, fehlen ganz; unser Dichter besass dafür keine Begabung. Dagegen verschmähte er auch alle Staatsaktionen und prunkhaften Aufzüge im Gegensatze wieder zu Raupach, der durch solche äusserlichen Mittel zu ersetzen suchte, was seinen Dramen an innerem Werte gebrach.

## 2. Die Charaktere.

Immermanns Charakterisierungskunst kann nicht mit der unserer ersten Meister verglichen werden, bedeutet andererseits aber durchaus keinen Tiefstand, zumal wenn man in Rücksicht zieht, dass das Publikum der Zeit „vorzugsweise von dem Deklamatorischen und Rhetorischen, nicht aber von dem Charakteristischen angezogen[1]) wurde, so dass ein Raupach es wagen durfte, in seinen Hohen-

[1]) Werke. Bd. XVII. S. 8.

staufendramen nur weisse (die Hohenstaufen) und schwarze (die Pfaffen und Welfen) Männer zu malen. — Die Hauptcharaktere sind Immermann im ganzen gut gelungen. die übrigen hätten (mit einigen Ausnahmen) mehr herausgearbeitet werden können.

### a) Der Kaiser.

Friedrichs Charakter ist, wie der von Grillparzers König Ottokar, ein fallender, wofür die ursprünglich geplante Stellung des Stückes als Schlussdrama einer Trilogie bestimmend gewesen sein mag. Ich sehe in dieser Abweichung von Lessings Theorie jedoch keinen Fehler.

Friedrich ist mehr leidend als handelnd dargestellt. Immermann sah diesen Mangel selbst ein, entschuldigte ihn aber, indem er auf Werke wie: „Der standhafte Prinz“, „Hamlet“ und „Lear“ wies, freilich auch einsichtsvoll hinzufügte, dass derartige Tragödien „die höchste Meisterschaft erfordern“, und es daher möglich sei, dass seine „individuellen Kräfte nicht zugereicht“[1]) haben. Leidende Helden waren damals sehr beliebt auch in den bildenden Künsten. So hatte z. B. der Düsseldorfer Maler K. Friedr. Lessing eine „trübselige Hinneigung für leidendes Heldenthum“.[2])

War schon Andreas Hofer zumal am Schluss des Dramas ein echter Leidensheld, so schuf Immermann später in Alexis einen ganz passiven Helden. Des dramatischen Lebens aber entbehrt Friedrichs Charakter wie z. B. Calderons standhafter Prinz, nicht.

Von der Bedeutung seiner Persönlichkeit werden wir gleich in der ersten Scene unterrichtet.

---

[1]) Putlitz. Bd. I. S. 185.

[2]) Gurlitt, Die deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Berlin, bei Bondi. 1899.

„Geliebt, gehasst, vergöttert und verabscheut,
Geht er durch Lieb' und Hass gleichgiltig hin.
Wer ihn verehrt, wagt nichts von ihm zu hoffen.
Und Niemand schilt ihn laut, den Alle fürchten."

Immermann hat in den beiden ersten Dramen, vor allem in dem zweiten, sicherlich den Kaiser in fast vermessener Selbstüberhebung darstellen wollen. Ich entnehme dies aus der Schilderung Manfreds (III, 9). Noch jetzt im Schlussdrama, wenigstens in dessen erster Hälfte erscheint er uns von übergrossem Selbstbewusstsein erfüllt. In freudigem Stolze, dass er den Feind nun endlich in seiner Gewalt hat, glaubt er an keine weiteren Gefahren und meint, dass das Schicksal ihn nun für immer begünstige. Wie in Sophokles' Ajax ist der „Gegensatz zwischen gemeiner Menschen- und Heldennatur" in Friedrichs Bewusstsein „auf die Spitze getrieben".[1]) Wie Ajax denkt er an Unsterblichkeit: „Der wahre Kaiser stirbt nicht!" (II, 9.) Die Art, in der Friedrich über sich und seine Würde spricht:

„Ich bin den Wolken nah' gezeugt. Die Burg
Der Väter in dem milden Schwaben streckt
Die Zinnen bis empor zum Sitz des Donners.
Wer mag noch fordern, dass den Donner ich
Mit Jemand teilen soll?" (I, 7)

hat aber, wie Immermann selbst hervorhob, oft etwas „Mystisches", zumal, wenn wir an die übrigens ganz Wallensteinischen Worte denken:

„Mit mir stehn wunderbare Mächt' im Bunde" (II, 9)

und:

„Geboren bin ich unter eignem Zeichen
Und mich umwittert's oft wie Geisterhauch." (II, 9.)

Derartige Worte klingen uns aus seinem Munde nicht mehr ganz natürlich, vielmehr etwas gewaltsam. Er hilft

[1]) Werke. Bd. XVII. S. 426.

sich damit über eine gewisse „Lücke und Leere, die in dem Hintergrunde seines Wesens liegt“,[1]) hinweg. In A. III, 2 lässt Immermann den Kaiser selbst aussprechen, dass er eine solche Lücke und Leere empfinde. Glücklicherweise unterdrückte der Dichter später dies Selbstbekenntnis, das hier ungeschickt wirkt.

Wenn Immermann schreibt: „Wird er in meinem Sinne repräsentirt, so muss eine gewisse Wundheit der Seele, eine Mattigkeit des Gemütes an ihm sichtbar werden“,[1]) so dachte er dabei sicherlich an den Kaiser des ganzen Stücks, nicht nur an den der letzten Akte. — Das mystische Element dient auch dazu, die Schwäche und Kurzsichtigkeit des Helden gegenüber den feindlichen Mächten zu erklären und zu adeln.[2])

Das Alter drückt ihn bereits, und um dieser Last nicht zu erliegen, ist ihm der „Glanz der sel'gen Rosentage“ nötig; er, der in seiner Jugend für Wein, Weib und Gesang geschwärmt und sie besungen, kann ihrer auch jetzt noch nicht entbehren und umgiebt sich daher mit Jugend und Schönheit. Ritter- und Minnespiele dürfen an seinem Hofe nicht fehlen, sollen sie ihn doch über manches andere hinwegtäuschen! — Er träumt gern und lässt mit Vorliebe seine Phantasie in die Ferne schweifen. In A. II. 1 sagt er einmal:

„Ja wahrlich, wär' ich Friedrich nicht, der Kaiser.
Ich möchte Friedrich wohl, der Dichter, seyn;
Dann wär' ich Kaiser meiner Träume.“

Wie Schillers Helden macht er zuweilen den Eindruck eines „Nachtwandlers, dem die Störung durch die Aussenwelt Verhängniss wird“.[3]) Heiter-naive, unbefangene sind

[1]) Putlitz. Bd. I. S. 185.

[2]) Worte, die Freytag von Schillers Wallenstein braucht (Techn. d. Dramas, S. 234 f.).

[3]) Freytag. S. 230.

ihm, wie Shakespeares Julus Cäsar, lieber, als finster grübelnde, leidenschaftliche Menschen. Daraus erklärt sich die Bevorzugung von Enzius und Roxelane vor Manfred.

Liegt Friedrich aber seinen Regierungspflichten ob, so tritt er bestimmt und entschieden auf und lässt sich durch nichts beirren. Manfreds Schilderung (S. 238) entspricht er freilich nicht mehr. Dass wir in ihm den Verfasser des Buches „De tribus impostoribus“ zu sehen haben, werden wir nicht gewahr. Ein Kämpfer auf religiösem Gebiete ist er gewesen, jetzt übt er eine milde Toleranz und lässt jedem „freie Bahn“, die Ketzerverfolgung ist ihm ein „schauerlicher Wahnsinn“. Er spricht wie der Dichter des Antichristspiels, wie seine grossen Zeitgenossen Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide, und wie endlich Freidank[1]) jeder Religion ihre Berechtigung zu; seine Weltanschauung gleicht der Nathans des Weisen, wenn er sagt:

„Aber Enzius,
Der Glaube, dass der Höchste sein Geschenk,
Die Nahrung und das Brod des Lebens, habe
Vier oder fünf verzognen Kindern nur
Gegeben, sieh, der Glaub' ist nicht der meine?
Er kann's nicht sein, er wird es nimmer sein.
Er winkte Tausenden in seinen Tag
Und stiesse Millionen in die Nacht?
Ich thät es nicht, — der Mensch, — und Er — ist Gott!
Ich glaub', er speiset Alle, die da wohnen
Auf dieser Erde; er speiset sie
Mit gleicher Liebe und mit gleicher Speise,
Wie auch die äussre Farbe sei des Mahls.“ (III, 7.)

[1]) Geschichte der deutschen Litteratur von Wilh. Scherer. 8. Aufl. Berlin 1899. S. 98, 99.

Friedrich glaubt daher nicht, seine Tochter dadurch „um ihr Heil betrogen“ zu haben, dass er sie in muhammedanischem Glauben aufwachsen liess, zumal das „Thun und Treiben in der Christenheit nicht beschaffen war, ihm Schmerzen zu erregen, dass sie die Lehre seiner Priester misste“. (III, 7.)

Friedrich ist nicht Atheist, wie seine Feinde behaupten. Es ist ganz falsch, wenn Hormayr Immermanns Kaiser „in seiner innersten Natur ironisch-ungläubig“ nennt. Er glaubt an Gott, ob er sich nun einen persönlichen Gott vorstellt, oder ob er dem Pantheismus huldigt, einer Anschauung, die unter den Romantikern viel Verbreitung fand und zum Teil auch von Immermann angenommen wurde, ist nicht immer ganz klar. Als Pantheist zeigt er sich in den an Fausts Glaubensbekenntnis erinnernden Worten:

„Religion, wer hat sie nicht? Wer klagte
Sein Hirn des Blödsinns an, den Mangel zu bekennen?
Das Ross, das froh der Sonn' entgegen wiehert,
Fühlt Gottes Athem. Und es fühlen ihn
Die Vöglein, wenn im thaudurchblitzten Wald
Sie durch die Bäume jubelnd tausend Perlen
Von ihren Zweigen schütteln.“ (III, 7.)

Schon in „Cardenio und Celinde“ finden sich manche Selbstbekenntnisse des Dichters, und so hat er denn auch hier viel von seiner eigenen religiösen Überzeugung niedergelegt. In ihm, wie in seinem Helden finden wir ein merkwürdiges Gemisch von Pantheismus und dem Dogma, das sich an die Heilige Schrift anschliesst. Immermann nennt sich einmal „naturfromm“, Gott sei ihm „überall und in allem“.[1]) „Neben Worten freiester religiöser Meinung“ finden sich Bekenntnisse, dass Immermann „auf

[1]) Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Stuttgart, Cotta. 1888. S. 66.

die thätige Beihilfe Gottes rechnete und an die Wirksamkeit von Gebeten glaubte".[1])

Charakteristisch ist sein Wort: „Ich bin Christ, aber Weltchrist, und solche muss es auch geben, denn in meines Vaters Hause sind viele Wohnungen."[1])

An ein Leben der Seele nach dem Tode oder gar an ein jüngstes Gericht vermag der Kaiser — im Gegensatz zu seinem Dichter — anfangs nicht zu glauben. Er meint. „der nimmermüde Geist des Menschen habe den Thron des Richters und den Richter nur in das Nichts gesetzt, damit die Öde nicht zu öde sei" (III, 8). Immermann empfand selbst ein tiefes Grauen vor dem unermesslichen Nichts und eine Furcht vor der Vergänglichkeit, die in ihm das Bedürfnis nach dem Unsterblichkeitsglauben erregte.

Trotzdem hat der kaiserliche Freigeist etwas Abergläubisches, er vertraut auf die Sterne, wie historisch überliefert. Freilich spielt hier diese Eigenschaft nicht die grosse Rolle, wie im „Wallenstein", wo den Sternen die „grössere Hälfte von des Helden Schuld zugewälzt" wird. Auch möchte Friedrich gern auf Wunder hoffen, wenn er sich nur nicht selbst des Glaubens daran beraubt hätte.

Gegen die Kirche und ihre Institutionen hat er im Grunde nichts; er will sie „gross und glücklich" wissen:

„Die höchste Ehre schmücke Rom! Die sieben Hügel
Seien das Heiligthum der Menschheit und
Das Haus Sanct Peters Aller Vaterhaus!
Ich selber will der erstgeborne Sohn
Der hohen Mutter sein." (I, 7.)

Er bestreitet ihr aber mit voller Entschiedenheit die weltliche Herrschaft, die ihm allein gebühre. Als es ihm klar wird, dass ihm das Glück für immer den Rücken gekehrt, geht eine Wandlung in ihm vor:

[1]) Fellner S. 64.

„Was ist es nur? Welch' Zauber macht den Feind
So riesenstark? In welches Räthsels Abgrund
Fühl' ich mein krankes Leben niedertauchen?“ (III, 5.)

Dem Kampfesmüden kommen vor der gewaltigen Macht der Kirche, die sogar den Frieden seines Hauses untergraben konnte, Zweifel, ob er richtig gehandelt. Die Entfremdung seiner Söhne giebt den Ausschlag für die gänzliche Veränderung seines Innern. Gewissensbisse regen sich in ihm, und er meint, in seinem Hochmut „Gottes Geist auf Erden bekriegt“ zu haben, der sich jetzt fürchterlich an ihm räche. Der persönliche Gott drängt sich ihm jetzt auf, als Richter steht er vor Friedrich und zwingt ihn, an das Gericht zu glauben. Nur vor dem verhassten Oktavian noch hält ihn sein Stolz aufrecht; dem milden Kirchenfürsten von Palermo, der ihn schützend in seine Mauern aufgenommen, öffnet er sein Herz. Nicht als ein Gebrochener stirbt er; er sieht zwar sterbend ein, dass sein Glaube an den ewigen Glanz der Majestät ein Irrtum war, aber er bedauert ihn nicht, denn:

„Göttlich war der Irrthum“.

In diesen letzten Worten des Kaisers betont Immermann, dass er auch in „Kaiser Friedrich II.“ die Tragödie „eines grossen und ungeheuren Irrthums“ [1]) geschaffen, eine Form, die ihn besonders interessierte. Das Vollendetste, was er in dieser Art geleistet hat, ist die Trilogie „Alexis“.

Von einer eigentlichen Schuld, wie bei Wallenstein, können wir bei Kaiser Friedrich nicht sprechen, sie läge denn vor dem Drama und wäre in seinem Verhältnis zu Blanca Lancia zu suchen. Er geht nicht unter, weil er schuldig, sondern weil er eine tragisch-gefährliche Natur

---

[1]) Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Stuttgart, Cotta. 1888. S. 66.

ist. Enzius (A. V, 4) und Thaddaeus (B. II, 12) sehen freilich Friedrichs Hybris als Grund zu seinem Untergange an.

Das Tragische für Kaiser Friedrich besteht vor allem darin, dass die Mehrzahl seiner Zeitgenossen seiner freien, grossen Weltanschauung nicht reif ist; an seiner Toleranz geht er zu Grunde. Wie Wallenstein, besitzt auch er ein „geheimes Bedürfniss zu ehren und zu vertrauen“,[1]) das gerade zu seinem Verderben führt. In seiner Arglosigkeit und Offenheit ist er den Ränken und Schlichen eines Oktavian, eines Gherardo nicht gewachsen. Er weiss nichts davon und kennt daher nicht diese geheimen, furchtbarsten Gegenmächte. Felonie, Vertrauensbruch berührt ihn am tiefsten, denn das erschüttert seinen Glauben an den „Adel unseres Wesens“, an die „Würde der Natur“. Er, der selbst derartiger Verbrechen unfähig ist, schliesst in „liebevollem Irrthum“ von sich auf andere. Immermann sagt von seinem Helden: „Er befindet sich in einer ganz schiefen Stellung zur Welt“;[2]) ich meine, dass hier die Form des Tragischen hineinspielt, die Volkelt[3]) als „die Tragik der dem Leben nicht mehr gewachsenen Innerlichkeit“ bezeichnet.

Ich habe schon in Kap. III auf die Fortschritte in der Charakteristik des Kaisers hingewiesen. Die Linien werden immer gleichmässiger und sicherer, der Monarch tritt bestimmter und mit mehr Selbstbeherrschung auf. Trotzdem viele Fehler verbessert sind, finden sich doch auch in dieser Hinsicht in C. noch einige Missgriffe, die nicht abzuleugnen sind. Niedrig und als Friedrichs unwürdig zu

---

[1]) Freytag S. 235.

[2]) Putlitz Bd. I, S. 185.

[3]) Volkelt, Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen. Nördlingen 1888. S. 45.

verwerfen ist es z. B., wenn Immermann diesen sagen lässt, den Kardinal treibe nur der Wunsch nach persönlicher Rache gegen ihn ins Feld. Er habe ihn einmal einen „Elenden“ genannt, und das könne er ihm nie vergessen.

Tadelnswert ist ferner, dass Friedrich sich selbst (II. 9) als bedürfnis- und selbstlos charakterisiert. Den schwersten Fehler sehe ich aber in dem Verheimlichen von Roxelanes Abkunft, welches das erregende Moment für die Familientragödie wird. Er, der die ihm vorgeworfene Verfasserschaft des Buches „De tribus impostoribus“ (III, 9) nicht ableugnet, er, dessen Ideal das Morgenland ist,

„Wo heitre Weisheit kränzet helle Tage,
Wo der Prophet sein lichtes Reich gegründet
Auf frohen Rausch beherzter Männerbrust“ (II, 7).

er, der sein Kind freimütig und tolerant in mohammedanischem Glauben hat erziehen lassen, wagt nicht, seine Vaterschaft zu bekennen, weil er es „mit wunderlichen Köpfen“ zu thun habe, die es ihm „bitterlich verdächten, dass solch ein schönes, liebes Kind ihm blühe“. (II, 7.) Dass der Kaiser Manfred selbst nach der heftigen Scene, in der er des Sohnes höchste Liebesleidenschaft erfahren (III, 9. keine Aufklärung giebt, wurde von fast allen Zeitgenossen als grosser Mangel empfunden. Immermanns Verleger. Campe, schrieb in richtigem Gefühl: „Mir will es scheinen. dass der sonst so offene Friedrich einen grossen Teil des Interesses einbüsst, das seine Gradheit in Anspruch genommen hat.“ [1])

Diese „Kleinigkeit des entscheidenden Motivs“, die sich übrigens in fast allen Dramen Immermanns, besonders im „Trauerspiel in Tirol“, in den „Opfern des Schweigens“

[1]) Campe an Immermann, Hamburg den 28. September 182[illegible]. Bisher ungedruckt (im G.- und Sch.-Archiv).

und im „Alexis“ findet, lässt die „Handlung als Willkür“ erscheinen und „erregt Zorn, nicht Mitleid“.[1]) — Auch hier kann man von „Opfern des Schweigens“ sprechen.

Klein[2]) verlangt, der Dramatiker solle Friedrich II. als „den von inneren Seelenstürmen durchschüttelten Actionshelden“ darstellen, solle in ihm „den abgrundtiefen Erschütterungsaufruhr als Wiederhall des äusseren Thatensturmes“ schildern, „wie bei Erdbeben das unterirdische Toben die atmosphärischen Organe verkündet“. Sein „Grossthatenwerk“ müsse vom Epiker „verherrlicht“, vom Dramatiker aber „mit sühnenden Bannblitzen überschüttet“ werden.

Dieser Forderung ist Immermann zum Teil nachgekommen: er hätte sie vielleicht ganz erfüllt, wenn er die geplante Trilogie ausgeführt und uns in den ersten Teilen den Aktionshelden in seinem Thatensturm dargestellt hätte. Wenn Klein im folgenden gegen die Dramatiker eifert, die Kaiser Friedrichs II. Lebenswerk „mit allen Glocken des dramatischen Dialogs ausläuten, und darunter die Grabesglocke am feierlichsten, schallendsten des Kaisers Heldenruhm verkünden lassen, die Lüfte erschütternd, nicht aber unser Gemüth, das Ohr mit Bimbamjamben durchbrausend, aber kein Wehgefühl, keine tragisch schmerzliche Trauer, keine Thräne — diese Taucherglocke voll emporgeholter Herzensperlen — keine Schmerzensthräne locken aus der Tiefe unserer von Furcht und Mitleid bedrängten und erschütterten Seelen,“ und wenn er dann fortfährt: „Das Schlimmste dabei ist für den Helden, dass eines Ruhmgeläute von keiner Schillerglocke erschallt, sondern meist von Hanswurstkappen, deren Schellen Maulselglocken“, so kann er dabei unmöglich an Immermann

[1]) Fellner S. 385.

[2]) Klein, Geschichte des Dramas. VII, S. 376.

gedacht haben, wohl aber an Raupach, dessen beiden Manfreddramen[1]) er auf den folgenden Seiten gelegentlich der Besprechung von Marencos „Manfredi“[2]) eine kräftige verdiente Abfertigung zu teil werden lässt.

### b) Der Kardinal.

Das Gegenspiel ist, sehr zu Gunsten der Einheit des Dramas, fast in einer einzigen Gestalt, dem Kardinal Oktavian Ubaldini vereinigt. Dies wirkte bestimmend auf die Charakteristik dieses Mannes. Da der Dichter den Papst nicht selbst auftreten liess, musste er dem Kardinal eine Stellung geben, welche der des Kaisers ungefähr gleichwertig ist. So griff denn Immermann zu dem päpstlichen Breve und dem Motiv der Machtübertretung, wodurch Ubaldini zur selbständig handelnden Person wird.

Oktavian sollte anfangs abhängiger vom Papste dargestellt werden, darauf weist die Sendung des Ambrosius nach Rom. Dennoch zeigte der Dichter schon damals in ihm das Bestreben, Innocenz zu beherrschen und zu bestimmen, insofern er z. B. den Kardinal seine Botschaft nach Rom mit den Worten enden lässt:

---

[1]) „Manfred, Fürst von Tarent.“ Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele (Dramat. W. ernst. G. Bd. XI) und „König Manfred“. Historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele. (Bd. XII.) Sie gehören zu den geringsten des Cyklus. Viele der auftretenden Personen sind im Drama ganz überflüssig und nur der geschichtlichen Überlieferung wegen da.

[2]) Die „Tragedie inedite“ Marencos, die Prati nach des Dichters Tode herausgab (Firenze 1856), enthalten ausser „Manfredi“ noch drei andere Hohenstaufendramen: „Arnaldo“ (behandelt die Geschichte Arnolds von Brescia, in welche die Gestalt Barbarossas bekanntlich hineinragt), „Arrigo di Suevia“ (giebt die Empörung Heinrichs gegen seinen Vater Friedrich II.) und „Corradino di Suevia“.

„Darum ersuch' ich Seine Heiligkeit
Sie wolle niemand glauben, als wen ich,
Hörst du, — wen ich zum Vatikane sende."

In der Fassung C. wirkt Ubaldini als Gegenmacht viel unmittelbarer, als z. B. Schillers Oktavio Piccolomini, der zwischen sich und Wallenstein noch verschiedene andere Gegenmächte, vor allem Buttler, stellt, und (wie Volkelt[1]) zeigt) obenein noch „nach rückwärts auf den kaiserlichen Hof als entferntere und hintergrundartige Gegenmacht" hinweist, ein Rückhalt, der dem Kardinal bei seinem Handeln ebenfalls fehlt. Oktavio Piccolomini erscheint durch das Pflichtgefühl,[2]) das ihn den Freund aufzugeben zwingt, gehoben. Immermanns Kardinal dagegen ist fast nichts als ein „kalter Intriguant, der über einem Vertrauenden das Netz zusammenzieht,"[2]) und seine Berechtigung als tragische Gegenmacht ist durch seine raffinierte Schlechtigkeit beinahe gefährdet. — Raupachs schurkische Pfaffen bilden fast immer eine ganz unberechtigte Gegenmacht.

In der älteren Fassung ist dieser Mangel noch nicht fühlbar. Der Charakter Oktavians ist dort weiter ausgestaltet und hat eine wärmere Farbe als in der letzten Redaktion, wir werden Zeuge der grossen Seelenkämpfe, die sich in seinem Innern vor der Veröffentlichung der Bannbulle abspielen, und sehen, wie auch er, gleich dem Kaiser der älteren Fassung, unter dem Zwange, sich verstellen zu müssen, leidet. Die aus technischen Gründen vorgenommenen Kürzungen in der letzten Fassung haben zwar der Gestalt geschadet, waren aber um so nötiger, weil das Motiv der Machtübertretung im weiteren Verlaufe des

---

[1]) Volkelt, Ästhetik des Tragischen. S. 116.

[2]) Freytag S. 236.

Dramas nicht wieder aufgenommen wird, und dies Vergehen keine eigentliche Sühne findet.

Ein Gran von Mitleid freilich ruft auch er in uns wach, und das giebt ihm eine gewisse Berechtigung. Wir erfahren nämlich (I, 6), wie er zu dem geworden, der er jetzt ist. Er hat seinen Beruf nicht mit Leib und Seele ergriffen, er, dem Entsagung etwas Fremdes, und der immer nur an sein eigenes Selbst denkt, hat sogar schwer unter ihm gelitten, so dass er beschloss, sich für alle Entbehrungen, die ihm sein Amt auferlegt, schadlos zu halten, und den einzigen Lohn, der ihm winkt, die Herrschaft, ganz für sich in Anspruch zu nehmen. Sicherlich mischt sich in seinen Hass gegen Friedrich auch Neid; er würde wohl gern an dem sinnenfrohen Leben teilnehmen, das am Hofe des Kaisers herrscht, wenn sein Stand es ihm nicht verböte.

Sein Ziel ist der Sturz der hohenstaufischen Macht, wozu ihn allein selbstische Herrschsucht und nicht reines Interesse für die rechtgläubige Kirche treibt. Im Bewusstsein seiner geistigen Bedeutung denkt er gering von den Menschen und hasst ihre Thorheit, weiss sie aber auszunutzen.

(B. II, 13: „Gott schuf den Narren, dass er dem Klugen nütze.")

Von höchstem Ehrgeiz erfüllt, braucht dieser beredte, kluge Mann, dessen Moral ich eine Vorahnung der Jesuitenmoral nennen möchte, um zu seinem Ziele zu gelangen, die niedrigsten Mittel, wie die Verbreitung von Lügen, Anzettelung von Streit und Zerwürfnis in der Familie seines Gegners, durch Sendung falscher Botschaften u. s. w., indem er jeden Treubruch seinerseits mit dem Worte „haereticis non est servanda fides" bemäntelt. Dabei sucht er heuchlerisch nach aussen hin immer den Schein zu wahren. — Besonders charakteristisch für ihn ist die Scene,

in der er den ehrlichen Bernardo Rossi zum Abfall vom Kaiser überredet (II, 1), sowie die Worte, die zwischen ihm und Ambrosius (I, 1. S. 169/170) gewechselt werden. Äusserst gewandt und vorsichtig, ein scharfer Beobachter, weiss er alles für sich zu benutzen. Freilich versteckt sich „die Fuchslist dieses intriguirenden priesterlichen Diplomaten", schreibt der Recensent der Leipziger Litteraturzeitung,[1]) „nicht immer. wie sie sollte, seine pfäffische Gewandtheit hält nicht immer Takt. Die erste fällt nicht selten mit der Thür ins Haus und verdirbt sich selbst ihr Spiel; die andere geht nicht selten unbeholfen zu Werke. Sie erschrickt, giebt sich blos, rettet sich nur durch einen Gewaltstreich, der sie in neue Verlegenheiten stürzt. Kämen ihm nicht Glück, günstige Zufälle zu Hülfe, schwerlich vollendete er mit dem Erfolge, der ihm wird. So ist es nicht sein Verdienst, sondern das Verdienst der ihn begünstigenden Umstände, die den Sieg in seine Hände geben."

Er ist durchaus nicht von den Lehren der Kirche erfüllt und haftet nicht am Dogma, das ihm nur Mittel zum Zweck ist. Im Grunde denkt er ähnlich frei wie Friedrich. Wunder z. B. giebt es für ihn nicht, wenn er auch des äusseren Scheines wegen daran zu glauben vorgiebt. Er strebt nach der Tiara und sieht sich im Gedanken selbst schon auf St. Peters Stuhle sitzen, ja selbst an die Kaiserkrone scheint er, wenn man zwischen den Zeilen zu lesen versteht, zu denken.

### c) Die übrigen Charaktere.

Enzius,[2]) ein schöner, stets zu Spiel und Tanz bereiter, bei den Frauen beliebter Jüngling, ist Friedrichs Lieblings-

[1]) Nr. 64 des Jahrgangs 1831.

[2]) Enzius' Geschick ist das Hauptthema verschiedener Dramen. Im Jahre 1828 beschäftigte sich in Deutschland Eduard Mörike

sohn, „weil er den Vater nie durch einen Athemzug gekränkt“. Ursprünglich hatte Immermann die Absicht, ihn von einer gewissen Zuneigung zu Roxelane ergriffen zu zeigen, von einer Zuneigung, die er angesichts der Konfession des Mädchens zwar als Frevel erkennt, die niederzukämpfen ihm aber schwer wird. (Vgl. Pl.) Der

---

mit dem Stoff. Obwohl ihm die Scenen, die er geschrieben, „hinsichtlich des individuellen Charakters der Zeit“, den er „sicher herausgefühlt“ zu haben glaubte, den Mut nicht eben ganz benahmen, stellte er seine Arbeit doch ein (s. Brief an Mährlen v. 7. Mai 1829 – mitgeteilt von Rud. Krauss, Litterar. Echo II, Sp. 1118).

Raupachs „König Enzio, historisches Drama in fünf Aufzügen und einem Vorspiele“ (dramat. Werke e. G. Bd. XI), erreichte von allen Teilen des Cyklus die grösste Anzahl von Aufführungen, ist aber poetisch sehr geringwertig. Wenn Gottschall (Deutsche Nationallitteratur III, S. 439) rühmt, dass aus Raupachs „Hohenstaufen“ ein männlicher Geist spreche, so trifft das auf „König Enzio“ nicht zu; vielmehr herrscht in diesem Stück das weibliche Element, das Lyrisch-Idyllische, das damals „als das einzig Poetische von allen Gattungen der Poesie“ (Otto Ludwig Bd. V, S. 56) bevorzugt wurde. Die Sprache ist glatt. Als die einzige leidlich gelungene Figur ist der philosophierende Leichenpfleger Filippo anzusehen, der von der Kritik über alle Massen gepriesen wurde. Der Grund für die Beliebtheit des Stückes liegt in dem romanhaften Stoff, der eine grosse Anziehungskraft ausübte, sowie in dem Umstand, dass das Drama keinerlei Anforderungen an das Publikum stellt. Schade, dass so viele treffliche Mimen ihr Talent daran verschwendet haben! Ein Bild der Schlussscene wurde als Kupfer dem unter dem Titel „Penelope“ erscheinenden Taschenbuch für das Jahr 1833 beigefügt. Für die Aufführung des „König Enzio“ im Leipziger Stadttheater schrieb der junge Richard Wagner eine Ouverture, die im Manuskript das Datum des 3. Februar 1832 trägt. Auch Immermann sah sich genötigt, dem Publikum eine Konzession zu machen, und diesem Stück seine Musterbühne in Düsseldorf zu öffnen. Er und Grabbe dachten sehr gering davon. Im Berliner Theater-Almanach auf das Jahr 1837 (herausg. von Alex. Cosmar. II. Jahrgang, S. 1—60) findet sich eine Parodie auf Raupachs Drama unter dem Titel „Enzian“, eine Burleske in zwei Akten und einem Vorspiele von Albini. An diese

Dichter wäre so der berechtigten Forderung nach gemischten Charakteren, die wir an ihn stellen, näher gekommen, und Enzius wäre nicht der reine Tugendheld geworden, der er jetzt ist. Die Änderung geschah zu Gunsten des schärferen Gegensatzes gegen Manfred und der bestimmteren Betonung von Enzius' Bedeutung im

---

schloss sich Immermanns Satire im „Münchhausen" (Werke I, S. 29) an. Nur wenig später erschienen in einigen Nummern des Beurmannschen Telegraphen vom Jahre 1837 Bruchstücke eines Enziodramas, dessen Verfasser der seiner Zeit so beliebte Romanschriftsteller Heinr. Jos. König war. — Raupachs Darstellung von Enzios Fluchtversuch, die Wahl des Sarges statt des überlieferten Fasses, wirkte auf Gustav Schilling („König Enzio". Grosse Oper in zwei Akten, Musik von Thomas Täglichsbeck, Karlsruhe 1843) und A. B. Dulk („König Enzio". Grosse Oper in vier Akten, Musik von J. J. Abert, Stuttgart 1862). Schillings ganz mittelmässiger Text schliesst sich eng, oft sogar wörtlich an Raupach an, ohne dass Schilling Raupachs Namen nennt. Dulks Text ist selbständiger. Das Libretto zu B. Randhartingers Oper „König Enzio" (ca. 1850) blieb mir unbekannt.

Am besten hat den Konflikt zwischen Pflicht und Liebe in des Königsohnes Brust P. M. Mainländer in dem ersten „König Enzo" betitelten Teile seiner Trilogie „Die letzten Hohenstaufen" (Leipzig, bei Heinr. Schmidt und Karl Günther, o. J. [1876]) dargestellt, einem Werke, dem man dichterischen Wert nicht absprechen kann. Auch die Technik wird von dem Verfasser, der in unseren Klassikern wurzelt, gut beherrscht. — Weit unter diesem Drama steht: „König Enzio." Dramatisches Gedicht in 2 Akten von L. Calmoleone (Triest 1900), das vor Raupachs Enziodrama wenig mehr als die Kürze voraus hat. Das Paul Heyse gewidmete Stück fusst auch noch auf Münchs Monographie und ist, wie die früheren Dramatisierungen des Stoffes, nicht frei von eingestreuter Lyrik. — Die Geschichte Enzios ist viel eher ein Romanzen- als ein Dramenstoff, sie wurde daher noch häufiger in Balladen- oder Romanzenform besungen. Besonders glücklich erscheint mir der Romanzencyklus „Konung Enzio" des Schweden C. A. Nicander, der das erste Heft von dessen „Nya Dikter" füllt. (Stockholm. Tryckte hos Johan Hörberg, 1827. P$^{a}$ Normans et Engströms förlag, gr. 8.) Das dem

Drama. Soll doch dieser das Bindeglied sein zwischen dem kirchlichen Gegenspiel und den Mächten, die sich gegen den Kaiser in dessen eigener Familie erheben, insofern in ihm die Macht der kirchlichen Lehre die Entfremdung von seinem Vater bewirkt! An Roxelane empfindet er nur ein ästhetisches Wohlgefallen, er hält sich gern bei ihr auf, er „freut sich ihrer Pracht", begehrt sie aber nicht. Keine Leidenschaft mischt sich in sein Verhältnis zu ihr. Der Konfessionsunterschied spielt für ihn eine solche Rolle, sein Glaube, den er für den alleinseligmachenden hält, beherrscht ihn unbewusst so stark, dass leidenschaftliche Gefühle zu ihr gar nicht rege in ihm zu werden vermögen. Er ist nicht stark genug, um sich, wie Friedrich, von den Banden des Dogmas zu befreien, er bedarf eines solchen Anhalts, und so beurteilt er denn auch von seinem streng dogmatischen Standpunkte aus das Verhalten des Vaters. Es ist ihm fast undenkbar, wie der deutsche Kaiser christlichen Bekenntnisses seine leibliche Tochter muhammedanisch erziehen lassen konnte. Friedrich hat dadurch eine weite Kluft zwischen sich und seinem Sohne aufgethan, und dieser weint um seines Vaters Seele. Enzius' Verhalten zum Kaiser erinnert uns in gewisser Weise an das des Max Piccolomini zu Wallenstein. Tausend Liebesbande fesseln ihn an Friedrich, aber trotz-

---

schwedischen Thronfolger gewidmete Werkchen hat Gottl. Mohnike, als Tegnérübersetzer bekannt, frei nachgedichtet und seinerseits dem preussischen Kronprinzen, einem grossen Verehrer des Mittelalters, zugeeignet. (König Enzio, der letzte Hohenstaufe. Ein lyrisches Gedicht in Romanzen. Nach Nicander von Mohnike. Stralsund, bei Wilh. Trinius. 1829.) Im Einzel-Gedicht hat Conr. Ferd. Meyer mit der Romanze „Die gezeichnete Stirne" das Bedeutendste geleistet. Novellistisch behandelte den Stoff zu gleicher Zeit Friederike Lohmann im „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen auf das Jahr 1829" (Leipzig, bei Voss, S. 3–82) unter dem Titel „Der Gefangene".

dem kann er dessen Verhalten nicht gut heissen, und wendet sich von ihm.

Dabei ist Enzius durchaus nicht schwächlich. Auf die wilden Reden Manfreds weiss er die gebührende Antwort zu erteilen und Roxelane vor dem Wüterich zu schützen; in der Schlacht steht er seinen Mann. Auch sonst zeigt er sich ganz hohenstaufisch, stolz, doch ohne von Hass erfüllt zu sein, lehnt er Marinus' Ansuchen, noch einmal zum Bruder zu schicken (IV, 5), ab, und selbstbewusst weist er bei seiner Gefangennahme (IV, 12) den ihn unwürdig behandelnden Kardinal auf seine Königswürde hin. Er ist stets Herr seiner selbst, klug und bedacht hält er sich Octavian gegenüber zurück, da er ihn durchschaut. Ja, im Vergleich zu Manfred erscheint er oft kühl und nüchtern, so hat er zum Beispiel für die hohen Ideen seines Vaters kein Verständnis, fühlt darum auch selbst, dass er der grossen Liebe, mit der ihn dieser überschüttet, eigentlich nicht würdig ist.

In den älteren Redaktionen war Enzius, wie fast alle Figuren, weicher gehalten. Den Vorwurf der Nüchternheit können wir ihm nicht machen, wenn wir seinen warmherzigen Schwur in der Kronenscene hören, und ein andermal Zeuge werden, wie er um Manfreds Liebe wirbt, ihm grossmütig sogar seine Krone anbietet (b. III. 1). Selbst ein so hartgesottener Sünder, wie Gherardo, bedauert, ihn verraten zu müssen. Schwächlich erscheint er zum Teil in der Kerkerscene. Anfangs ist er erfreut über die ihm winkende Freiheit, als er aber im Gespräch mit Roxelane wieder an die Familientragödie erinnert wird, verliert er den Willen zum Leben und begehrt nicht mehr, in die Leidenswelt zurückzukehren. Nicht aus Selbst-, sondern aus Mutlosigkeit weist er die Fluchtgedanken ab. Er nimmt etwas Christusartiges an, und redet die Sprache der Bibel.

Ehrliebend und selbstlos zeigt er sich bei dem Befreiungsversuch Roxelanes, wie wir von dieser (V, 3) erfahren:

„Dem Vater, sagt er, kann der Sohn nicht frommen.
Der solch ein Opfer schmachvoll angenommen“:

und:

„Der Mensch soll Niemanden für sich,
Nicht den Geringsten für sich leiden lassen:
Und ich gäb' Dich den Feinden, die uns hassen?“

Wenn der Kaiser ihn (V, 6) ein „glanzumfloss'nes Heil'genbild“ nennt, so erinnert das an die ältere Redaktion, wo, wie gesagt, Enzius' Leiden breit dargestellt ist. und wo er fast an Calderons „standhaften Prinzen“ mahnt.

In scharfem Gegensatze zu Enzius steht sein Bruder Manfred,[1]) bei dem sich das heisse italienische Blut

[1]) Fast noch öfter als die Geschichte Enzios ist die Manfreds dramatisch dargestellt. Vor Raupachs beiden Manfreddramen erschien Friedr. Wilh. Rogges fünfaktige Tragödie „König Manfred“ (Göttingen 1833), die, zumal technisch, sehr schwach ist. Das geschickteste Manfreddrama ist Oswald Marbachs „Papst und König oder Manfred der Hohenstaufe“, das auch heute noch auf der Bühne wirken würde. In der Zeit, wo Staat und Kirche in Fehde lagen, im Jahre 1836, fand in Leipzig die Erstaufführung statt; bald darauf verbot es die Wiener Theatercensur. Als das Thema in den siebziger Jahren wieder aktuell wurde, liess der Autor für Reklams Universalbibliothek (No. 608) einen Abdruck einer kleinen Ausgabe herstellen, die er 1843 „zur Mittheilung an Freunde und Gönner dramatischer Kunst“ veranstaltet hatte. Der Mittelpunkt des Dramas ist das von der Kirche durch niedrigste Mittel geschürte Zerwürfnis zwischen Manfred und seinem Schwager Caserta. Manfred wird unschuldig der Blutschande und des Ehebruchs geziehen. Die einzige Schuld, von der man bei ihm sprechen könnte, und die der Autor nach der alten verkehrten Anschauung nicht entbehren zu können glaubte, ist eine gewisse Überhebung. Richard Wagners Operntextentwurf „Die Sarazenin“ (s. unten) fällt in die Jahre 1842/43. — Auch Friedrich Roeber arbeitet in seinem

seiner Mutter nicht verleugnet. Ist jener bedacht, ruhig und kühl, so ist dieser äusserst impulsiv, lebhaft, leicht zum Zorn und zur Eifersucht gereizt, aber eben so leicht wieder bereuend. Hängt Enzius fest an der Lehre der Kirche, so steht Manfred ihr gleichgiltig gegenüber; der Himmel, der ihn erwartet, ist ihm langweilig, und gern will er, um Roxelanes Liebe zu gewinnen, auf die Gefahr der Verdammnis hin, den Turban und den krummen Säbel nehmen.

Auch er pflegt Spiel und Gesang, aber das Hauptgebiet seiner Thätigkeit liegt auf dem Schlachtfelde; erst wenn die Trompeten klingen, ist ihm wohl; glühend hasst er den Feind.

---

Operntext „König Manfred“ (Musik von Carl Reinecke. Leipzig 1867) mit dem Begriff der tragischen Schuld. In den ersten Akten schildert er Manfred als lebensfreudigen „rosenbekränzten Dionys“, wie er zu der zur Nonne bestimmten Ghismonde in Liebe entbrennt und so an seiner Gattin zum Verräter wird. Erst spät erkennt er seine Schuld, da erreicht ihn aber schon das Verhängnis in Gestalt Karls von Anjou. Die Anlage steht unter der Marbachs, ist aber ebenfalls geschickter als bei Rogge und Raupach. — Nicht zugänglich waren mir: „König Manfred“, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Beatus Nezer (Zürich 1847) und „König Manfred“, Trauerspiel in 5 Aufzügen von Kopp (Luzern 1866). Über letzteres s. Wiener Litteraturzeitung 1866, S. 134. — In dem zweiten Teile von Mailänders Trilogie (Anm. 1 auf S. 101 ff.) „König Manfred“ ist die Mache sehr geschickt. Als Dichtung ist dies Drama aber weniger gelungen, als der „König Enzo“ desselben Verfassers. Manfreds zwiefache Schuld fällt in die Zeit vor dem Stück; sie besteht erstens in der Verführung von Casertas erster Gemahlin Cäcilia (das Blutschandemotiv ist also vermieden), ferner darin, dass Manfred um den Mordanschlag auf seinen Bruder Conrad wusste, ohne ihn zu verhindern.

Enrico, Manfreds Erstgeborener, ist der Held in Wilh. Rullmanns „romantischer“ Tragödie „Manfreds Söhne“ (Wiesbaden 1876). Obwohl der Dichter ausgetretene Pfade geht und zuweilen etwas weitschweifig wird, soll ihm Talent nicht aberkannt werden.

Wie alle starken Naturen, reizt ihn gerade das Zarte, Schwache, sich Anschmiegende des Weibes, ihn lockt vor allem die Rolle des starken Beschützers (als der er sich hier freilich nicht zeigt), während Enzius' Verhältnis zum Weibe mehr ein geistiges sein dürfte.

Es verbindet sie beide Stolz und edle Gesinnung, denn letztere kann auch Manfred, trotz seiner Auflehnung gegen den Vater, nicht abgesprochen werden.

Den Kardinal, der im Interesse der Kirche den Streit zwischen den Brüdern schüren will, weist Manfred stolz ab:

„Priesters Arm
Braucht Manfred nicht, zu scheuchen seinen Harm." (I, 5.)

Das Unrecht, das er gegen seinen Vater begangen, sieht er ein, und als dieser ihm nun Unrecht thut, rächt er sich nicht, sondern bringt den verwundeten Fürsten in Sicherheit.

Nach dem Plan sollte Manfred von Thorheit und Schlechtigkeit nicht frei sein, und z. B. den Verrat an Enzius wirklich begehen. Noch in A. I, 4 ist er thöricht genug, dem Kardinal den ganzen Zwist, der ihn von Enzius trennt, vorzutragen.

Seine Tragik ist, dass er gerade, als sich sein Charakter zum Guten gewandt und er den Vater reuig um Verzeihung bitten will, ungerecht von diesem verflucht wird, und obenein noch hören muss, dass die Geliebte, um derentwillen er in die Schuld verstrickt wurde, seine Schwester ist; sein Charakter fällt bis III, 10 und steigt dann wieder.

Um seines cholerischen Temperamentes willen hat ihn der Recensent des „Gesellschafters"[1]) mit dem Fürsten Wlodimir in Raupachs „Leibeigenen",[2]) der ebenfalls mit

[1]) Jahrg. 1829, Nr. 12.

[2]) „Die Leibeigenen oder Isidor und Olga", Trauersp. in 5 Aufz. Leipzig 1826.

dem Bruder um ein Weib kämpft, verglichen. Von dem Motiv, „feindliche Brüder in Liebe und Eifersucht" darzustellen, dachte Immermann schon Ende des Jahres 1829 weniger hoch. Er meint in einem Briefe an Beer nach dem Empfange von dessen „Bräuten von Aragonien",[1]) einem Drama, in dem in derselben Lage feindliche Schwestern geschildert werden: „Bei Männern kommt man in dem Sujet nicht über die Klippe hinweg, die in der Darstellung eines verschmähten Liebhabers liegt. Der abgewiesene Mann hat etwas Ödes und Peinliches, man fühlt, dass ein tragischer Held, der aus einem Korbe viel Wesens macht, kein rechter Held sei."[2])

Den Namen der Roxelane, des dritten Kindes Kaiser Friedrichs, entlehnte Immermann von jener europäischen Geliebten und späteren rechtmässigen Gemahlin Sultan Solimans II., einer Gestalt, die vor allem durch Marmontels conte,[3]) Favarts Lustspiel,[4]) sowie dessen Nachahmungen[5]) populär wurde. Immermann hat seiner Roxelane den Zauberschleier der Poesie um das schöne Haupt gewunden und ihr ein sie prächtig kleidendes Gewand gegeben. Ein äusseres Mittel, dieser Figur poetischen Reiz zu verleihen, fand der Dichter im Reim, den er in jenen beiden Scenen einführte, die zum grössten Teil durch je eine Erzählung Roxelanes ausgefüllt werden (II, 7 und V, 3).

Immermann empfand wie Friedrich Schlegel, dass der Reim „die tönende Charakteristik, das musikalische Ab-

---

[1]) „Die Bräute von Aragonien", Trauersp. in 5 Aufz. Leipzig, bei Brockhaus, 1823.

[2]) Düsseldorf, d. 15. November 1829. (Beers Br. S. 97.)

[3]) Marmontel, Contes moraux. 1756—61.

[4]) Favart, Les trois sultanes. 1761. (Vgl. „Hamburgische Dramaturgie, 33—36. Stück.)

[5]) Über die verschiedenen Opern, welche den Stoff behandeln, s. Riemann, Opernhandbuch.

bild, einer lebendigen Persönlichkeit“[1]) sein könne. Dieser Schleier und dieses Gewand bedecken manche Schwächen der Charakteristik. Ich muss mich Goedekes Urteil[2]) anschliessen, dass Roxelane „auf der Bühne selbst entbehrt werden könne, da sie hier nichts thut; alles, wozu sie verbraucht wird, könnte mit ihr hinter den Coulissen abgemacht werden. Nur ein einziges Mal (IV, 7) zeigt sie einen Anflug von Willen, als sie ihr gegebenes Wort, für Manfred Fürbitte einzulegen, in hitziger Übereilung nicht achtet, sondern das gerade Gegentheil thut!“ Einen weiteren Mangel der Charakteristik erkenne ich in der Darstellung ihrer Liebe zu Enzius. So klar sein Verhältnis zu ihr ist, so unklar ist das ihre zu ihm. Obwohl wir nach dem Vorhergegangenen annehmen müssen, dass Roxelane Enzius weit mehr als brüderlich liebt, ist sie durch die Kunde, dass er ihr Bruder, gar nicht erschüttert, freut sich im Gegenteil noch mehr. Naivität kann man als Grund nicht gelten lassen. (Lessing war so vorsichtig, an Recha nie Liebe zum Tempelherrn, sondern nur schwärmerische Bewunderung vor diesem zu zeigen.[3]) Daher machte ihm die Lösung keine Schwierigkeiten.) Glücklich ist in ihr die Mischung von hohenstaufischem und sarazenischem Blute dargestellt. „Seine schöne stolze Tochter“ nennt sie der Kaiser (V, 6); stolz ist sie, wie alle Kinder Friedrichs, stolz auf ihren Vater, den sie als den „geborenen Herrn der widerspenstigen Welt“ betrachtet, stolz auf ihren Glauben und ihre Heimat (V, 3, S. 264).

---

[1]) Sämtliche Werke. Wien 1846. Bd. V, S. 37–38.

[2]) Grundriss (1881) III, S. 495.

[3]) Schiller als Dramaturg. Beiträge zur deutschen Litteraturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts von Albert Köster. Berlin, bei Wilh. Hertz, 1891. S. 141.

Besonders stolz erscheint sie A. V, 5; sie will des Bruders Kuss, den dieser ihr einst versagt, nicht einer Mitleidsregung verdanken,

„wie man sie
Auch wohl empfindet für ein armes Thier.“

Eine Scene reiner Liebe, wie der Plan sie versprach, hat uns Immermann hier also nicht gegeben. — Fesselung dünkt ihr die grösste Schmach, und um dieser zu entgehen, giebt sie sich den Tod. In den späteren Fassungen ist der Grund zu ihrem Selbstmord Weltmüdigkeit:

„Was
Soll ich in diesem Knäul von Wuth und Hass.“ (V, 3.)

Die Geschwister tauschen die Rollen: In A. versagt Enzius aus diesem Grunde die Flucht aus dem Gefängnis.

Selbstlosigkeit beweist Roxelane in der Bitte an den Kaiser, sie zu entlassen, und bei dem Versuch, Enzius zu befreien. Eine gewisse Erbitterung gegen das Land, nach dem sie verschlagen und gegen die Christen kann sie nicht unterdrücken. „Glühenden Boden“ nennt sie die Stätte, wo sie soviel Leid erduldet, und ungläubig bitter fragt sie den Pförtner, der ihr die Aufnahme in das Kloster trotz ihres Glaubens zusagt:

„Ach, ist das wahr? Giebt es so milde Christen?“

Noch mehr in A.:

„Ich aber will am Jordan
Und unter Balsamstauden zu vergessen suchen,
Dass ich bei Christen war“,

und:

„Ihr hasst und mordet, was zu Euch und Eurem
Paniere nicht geschworen!“ —

Immermann hatte im „Thal von Roncevál“ in Zoraïde eine ähnliche Gestalt geschaffen, die ebenfalls wie Roxelane „Blume“ und „Rose“ angeredet wird, nachdem schon

Novalis in seinem „Heinrich von Ofterdingen“ mit Zulima, die von ihrer morgenländischen Heimat nach Deutschland verschlagen wird, und Tieck in „Genoveva“ mit einer Zulma vorangegangen waren.

In wirksamem Gegensatz zu dem Kardinal steht der greise Erzbischof von Palermo, dessen Auffassung von den Aufgaben der Kirche stark von der seines Amtsbruders abweicht. Schon bevor wir im fünften Akte seine Bekanntschaft machen, steht sein Bild durch das, was vorher (III, 3 und IV, 3) über ihn gesprochen worden, deutlich vor uns. Die Worte, mit denen der Greis sein Auftreten selbst einleitet:

„Ein schöner Abend, ganz durchwürzt vom Hauch
Der sanften Ruh' und süssen Gottesmilde“,

können wir auf ihn selbst und seinen Lebensabend beziehen.

Er vollführt seine Thaten um ihrer selbst willen, nicht zu irgend welchem eigensüchtigen Zweck. „Er hat nicht unsern Ehrgeiz“, sagt Oktavian (B. II, 13. Von Immermann am Rande hinzugefügt.) von ihm. Nein, den hat er allerdings nicht; aber er ist auch frei von einem anderen Ehrgeiz, den ihm der Kardinal andichtet, nämlich von dem, ein Heiliger zu werden. Er schaut nicht nach dem goldenen Reif aus; nur aus Bedürfnis thut er Gutes. An sich denkt er wenig, ihm liegt vor allen Dingen das Wohl seiner Mitgeschöpfe am Herzen, seien es nun die Pflanzen und Vögel in seinem Gärtchen, oder die seiner Obhut anvertrauten Menschen. Für sie setzt er alles ein, für sie vermag er zum Märtyrer zu werden. Sein Wahlspruch lautet:

„Es ziemt sich, solang' wir wirken, handeln,
An Andre mehr, als wie an uns zu denken.“ (V, 6.)

Er weiss schon, bevor er den Kaiser aufnimmt, dass ihm das „böse Händel“ zeugen und sein Alter „in bittre

Unruh' stürzen" kann, er kennt aber auch seines Heilands Wort und seine Pflicht, und scheut daher keine Gefahr. Wundervoll ist die stille Entschiedenheit, mit der er mutig die Auslieferung des Kaisers versagt, und die sich bis zu den lutherischen Worten steigert: „Gott helfe mir! Ich kann nicht anders." Die Persönlichkeit des greisen Kirchenfürsten ist von grosser Wirkung auf die, mit denen er in Berührung kommt. Ambrosius ist erbaut durch seine Erscheinung und fühlt „wunderbar sein Herz verwandelt". In Manfred keimt, seit er ihn gesehen, plötzlich eine „junge, frische Hoffnung" auf, und sein Friede strömt ihm zu. Selbst der Pförtner des Klosters zeigt in seinem Verhalten der Heidin gegenüber die Wirkung, die sein Herr auf ihn ausübt.

Man möchte glauben, dass Immermann, als er diese Gestalt schuf, abgesehen von litterarischen Vorbildern, der stille Mönch des San Marco-Klosters Fra Angelico da Fiesole vorgeschwebt habe.

Ziemlich roh gezeichnet und nur als dramatisches Werkzeug erscheint die Figur des Intriganten und Verräters Gherardo von Canale. In dem ursprünglichen Plan war dieser Gherardo nicht vorgesehen, er wurde erst in A. eingeführt, um Manfreds Schuld zu übernehmen. In A. und B. erscheint er als Abgesandter von Parma, in C. als Offizier des Kaisers, spielt aber in allen Fassungen dieselbe Doppelgängerrolle, die ihm trotz seines Scharfsinns schliesslich das Verderben bereitet. Er bildet ein Gegenstück zu dem etwas geschickter angelegten Priester Donay im „Trauerspiel in Tirol".

Ziemlich farblos ist des Kaisers besorgter Ratgeber Thaddaeus von Suessa. Wie Gherardo war auch er in den älteren Redaktionen auf mehr Töne gestimmt. Um so besser gelang Immermann Marinus von Ebulo, der zu den bestgezeichneten Figuren im Drama gehört. Marinus

ist ein biederer, ehrlicher Mann, der stets sagt, was er denkt, dabei mit grösster Treue zu seinem Kaiser hält. Man wäre versucht, wenn man seinen Namen nicht wüsste, in ihm einen echten Deutschen zu sehen. Jedenfalls denkt er ganz deutsch, und hat einen Widerwillen gegen alle Welschen (A. III, 1 und 6), vor allem gegen Gherardo (b. III, 8), dessen Schlechtigkeit er instinktiv empfindet. Mit stoischer Ruhe schaut er allem zu, und wettert nur manchmal, wenn ihm die Kriegslast gar zu gross wird. Sein Atheismus wirkt in seiner Schlichtheit ergreifend:

„Ich bin, siehst Du,
Viel zu vernünftig für den Aberglauben.
Die Sonne ist mein Gott, denn wenn die scheint,
So wächst der Hafer brav, und wenn der wächst,
So haben meine Pferde was zu fressen.“ (II, 8.)

Marinus' atheistische Gesinnung ist nicht abzuleugnen. Wenn er den Kaiser drängt, „die Heidin“ wegzusenden, so thut er dies nur im Bewusstsein, dass sie seinem Herrn schadet. — Dass er dabei den Namen Gottes braucht (S. 251), will erst recht nichts sagen, da auch Atheisten dies gedankenlos und gewohnheitsgemäss thun.

### 3.

### Lokal- und Zeitkolorit.

Auf das Lokal- und Zeitkolorit legte Immermann hier lange nicht so grosses Gewicht, wie z. B. im „Trauerspiel in Tirol“ und im „Alexis“. Studien über den Schauplatz scheint er nicht gemacht zu haben, im Gegensatz zu Grabbe, der in seinen Hohenstaufendramen die Landschaft, lag sie nun im oberbayerischen Hochgebirge, im Harz oder im sonnigen Italien, so wundersam geschildert hat, grösstenteils, ohne die geschilderten Orte zu kennen. Hätte Immermann Beers Aufforderung, ihn im Winter 1827 nach Italien

zu begleiten, Folge geleistet, so würde das Drama in dieser Beziehung davon Nutzen gehabt haben.

Gut passen in die klösterliche Umgebung, wie schon Joseph Bayer[1]) bemerkte, die Worte des Erzbischofs:

„Mir scheint, des Kaisers Herz glich einer Tafel,
Auf die ein frommer Maler still und fleissig
Ein heil'ges Bild gemalt. Die Tafel aber
Kam in die Welt, sie kam in viele Hände;
Die pinselten darüber lose Sachen
Mit mürben Wasserfarben, — malten viel
Mythologie und Weltweisheit und Fabeln.
Wie ging's, als sich erhob das Ungewitter?
Da wusch des Regens Sturz die lockern Farben
Hinweg; die Götter und die Götzen schwanden,
Und auf dem Grunde sichtbar traten vor
Die alten, lieben, rührenden Gestalten." (V, 5.)

Vortrefflich in der Stimmung sind die Verse, mit denen Immermann den Kaiser oder Roxelane der Schönheit des Morgenlandes gedenken lässt. Der Stoff schon legte es ihm nahe, orientalisches Kolorit in das Drama zu bringen. Die meisten Dichter, welche die Geschichte der Hohenstaufen bearbeitet haben, haben davon in irgend einer Weise Gebrauch gemacht. Vor Immermann hatte Novalis die Absicht, in der Fortsetzung seines „Heinrich von Ofterdingen" „das Blüthendasein der orientalischen Beschaulichkeit und die mystische Weisheit des Morgenlandes" neben dem „alten deutschen Kaiserthum" verkörpert in dem „grossen Hohenstaufen Friedrich II." [2]) darzustellen. Immermann, der durch Tieck davon gehört haben konnte, gab ausserdem einer herrschenden Zeitströmung nach. Denn seit

[1]) Deutsche Dichtung IV, S. 332.

[2]) Novalis. Eine biographische Charakteristik von Just Bing. Hamburg und Leipzig 1893. S. 157.

Joseph von Hammer-Purgstall die Schätze der orientalischen Poesie aufgedeckt, war bekanntlich eine ganze orientalisierende Litteratur[1]) entstanden, deren Auswüchse unser Dichter in „Scherz-Ghasele“,[2]) „Östliche Poeten“[3]) und in der Satire gegen Platen „Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier“[4]) verspottet hat.

Auch im Zeitkolorit beschränkt er sich auf Weniges. Das Minneleben am Hofe Friedrichs II. und die Vorliebe der damaligen Fürsten und Ritter für Sang und Klang wird hier und da geschildert (S. 174 und 179). Wie wir hören, bethätigen sich Friedrich und seine Söhne selbst auf diesem Gebiete. Immermann verzichtet aber mit Recht darauf, einzelne unserer deutschen Minnesänger auftreten zu lassen, wie es die meisten Dichter von Hohenstaufendramen thaten. Von Walther von der Vogelweide bis herab zu Ulrich von Türheim sind sie fast sämtlich vertreten, aber stets als fast ganz farblose Gestalten. Ein Turnier wird bei Immermann erwähnt samt den dabei vorkommenden Gebräuchen, und auch die ernsteren Interessen der Zeit werden berührt in einem Gespräche zwischen dem Kardinal und Bernardo Rossi, in das die Kreuzzüge bedeutsam hineinspielen, und in Marinus' Schilderung der fanatischen Ketzerverfolgung. Schliesslich mag noch der historisch freilich unrichtige Hinweis auf die Kyffhäusersage und die Verwendung des besonders im Mittelalter beliebten Bildes vom Pelikan, der seine Jungen mit seinem eigenen Blute nährt, als Beitrag zum Zeitkolorit genannt werden.

---

[1]) Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Litteratur von Leibniz bis auf unsere Zeit. Berlin 1896. Buch 12, Kap. 4.

[2]) Werke XI, S. 289.

[3]) Ebd. XI, S. 332.

[4]) Ebd. XVII, S. 469.

### 4. Einiges über Sprache, Vers und Reim.

Immermann hat sehr mit dem Stile kämpfen müssen; was er zuerst niederschrieb, war oft reine Prosa, allmählich wurde der Ausdruck immer poetischer. Doch findet sich auch noch jetzt an mehreren Stellen ein plötzlicher Umschlag aus dem Pathos in die Vulgärsprache. So beginnt der Monolog des Kardinals (I, 6) mit den feierlichen Worten:

„Seltsam und lächerlich, wenn Knaben spielen
Mit eines Riesen ungeheurem Schwert!“

Gleich die folgenden Verse aber tragen einen ganz anderen Charakter:

„Der junge Mensch macht im verjüngten Massstab
Den Kaiser Friedrich. Nun, der Vater kann
An diesem Sohne Freude noch erleben.“

Die Bilder sind nicht immer anschaulich, auch selten eigenartig. Das Bild von dem „entlaubten Stamm“, das Schiller im „Wallenstein“ braucht, ahmt Immermann nach, indem er den Kaiser bei der Nachricht von des treuen Thaddaeus Tode (III, 4) rufen lässt:

„Kommt nun der Herbst, und fallen meine Blätter?“

Der Ausdruck „Bächlein durch Klippen weinen“ (II, 7) ist wohl auf Schillers „Der Cocytus durch die Wüsten weinet“ zurückzuführen. Besonders zu lieben scheint Immermann das Bild vom Stern, das er dreimal auf Roxelane, einmal auf Oktavian anwendet.

Einige schiefe Ausdrücke und die häufigen Elisionen, zumal des „i“ in der Endung „ig“ (ruh'ger, Kön'ge, störr'ge, durst'gen, ems'ge, heil'gen, Einz'ge, ew'ges, sel'gen, Anschuld'gung u. s. w.), wirken sehr schlecht. Daneben finden sich aber, vor allem im letzten Akt, poetisch schöne Partien. Schillers schwungvolle Rhetorik hat auch auf Immermann stark gewirkt. Schon die ausführliche Art,

in der dieser seine Personen reden lässt, erinnert an Schiller. Anklänge an die Ausdrucksweise des alten griechischen Dramas sehe ich in den Worten:

„Leicht ist Irren möglich.
So saget mir den Grund, dass ich ihn wisse!"

und: „Wozu? Und zu was Ende?" (V, 5.)

Den Stil der Romantik hat Immermann nie geschrieben, ist vielmehr nur ganz leicht von ihm beeinflusst. Nach alten Formen, wie sie Tieck liebte, kann man bei unserm Dichter lange suchen. Ein „anjetzo", ein „zween" steht ziemlich vereinzelt da. Auch die Bevorzugung von Adjektiven auf „lich" („verwahrlich", „sichtbarlich", „kühnlich" u. s. w.) tritt bei Immermann lange nicht so stark hervor, wie bei den Führern der romantischen Schule. In den älteren Redaktionen finden sich noch häufiger Ausdrücke, die der Anschauungsweise der Romantiker entsprechen. Sehr charakteristisch ist es zum Beispiel, wenn der Kaiser (A. II, 1) von einem Liede sagt:

„Es glühte röthlich, wie der Mond."

In der sprachlichen Individualisierung der einzelnen Personen ist nicht viel geleistet; mit Ausnahme von Marinus und in gewisser Hinsicht — durch die häufige Anwendung des Beiwortes „lieb" und die Wahl der Vokale (V, 1) — auch des Erzbischofs sprechen alle Personen dieselbe Sprache. Das Tempo weiss der Dichter richtig abzuwägen, das beweist einerseits die Gemessenheit der Verhandlung zwischen Kaiser und Kardinal, eine Scene, die viele Zeitgenossen ganz modern anmutete, andererseits die sich überstürzende Hast, mit der Manfred seine Liebeswerbung bei Roxelane und seine Vorwürfe gegen den Vater vorbringt. Die Mittel, mit denen der Dichter in dieser Hinsicht arbeitet, bestehen in der Häufung von Enjambements und der bei Heine so beliebten „Und"-Verbindungen.

Immermann ist ein unmusikalischer Dichter, seine fünffüssigen Jamben zeichnen sich daher im allgemeinen nicht durch Glätte aus, auch tragen sie kein individuelles Gepräge, obwohl er lange an ihnen gefeilt und gearbeitet hat. „um", wie er schreibt, „einmal etwas zu liefern, was wo möglich wie Achill und Sigurd überall den Feinden einen undurchdringlichen Panzer entgegenstellte".[1]) Die genannten Elisionen, die allzugrosse Belastung der Senkungen und der unmotivierte Wechsel des Rhythmus machen die Verse hart und holperig. Es finden sich unter ihnen eine Reihe Drei- und Vierfüssler. Zum Teil sind diese Verse mit Absicht verkürzt, um eine grössere Pause zu bezeichnen (S. 184: „Acht' ich als meinen Feind." — S. 168: „Sieh, das ist hier mein Amt!" — S. 167: „Er träumt's auch nur." — S. 194: „Zu fürchten ist"), zum Teil aber auch ohne Grund (S. 179: „Geh, mein Geliebter!" — S. 203: „Es ist gemeiner Hass"). Der Hiatus ist nicht vermieden, aber auch nicht gerade häufig.

In der Fassung A. ist das Rätselspiel zwischen Enzius und Roxelane (II, 2) in einem trochäischen echoartigen Versmass geschrieben, eine Tonspielerei, die die Wahl der Worte zwingend beeinflusst und den Sinn verschiebt. Im 17. Jahrhundert und später vereinzelt bei Goethe findet sich schon ähnliches.

Immermann:

„Hat der Venus Sohn getroffen,
Offen
Klaffen dann vom Pfeil die Wunden;
Stunden
Tiefsten Wehes, bittrer Schmerzen, nagen an der
Seel' unsäglich,
Nagen kläglich."

[1]) Putlitz I, S. 180.

Goethe[1]):

„Auch die holden Phantasien
Blühen
Rings umher auf allen Zweigen“ u. s. w.

Vor allem aber ist die Romantik reich an derartigen Gedichten; ich nenne in erster Linie Tieck[2]):

„Die alte Zeit kömmt mir in meine Sinnen, — innen
Gefühle wundersel'ger Stunden — stunden
Im Herzen auf und mich bezwangen — Wangen
Und süsse Lippen, Busen, Locken — locken
Der Sehnsucht reizende Gefühle — fühle!“

in zweiter Fouqué[3]) und Rückert.[4]) — Der Schluss der Scene und die ganze folgende (II, 3) sind in trochäischen Tetrametern verfasst, die untereinander paarweise reimen. Dass Immermann diese beiden Scenen in C. unterdrückte, mag ein Beweis für sein Bemühen sein, die Bahnen der Romantik zu verlassen. In seinem Jugendwerk, dem „Thal von Ronceval“, finden sich noch mehrere derartige Intermezzi in verschiedenen Versmassen. „Alexis“ bedeutet in dieser Hinsicht einen Rückschritt gegen „Kaiser Friedrich“.

Der Reim spielt auch in der letzten Fassung eine — und zwar keine geringe — Rolle.

Nach Schillers Vorbild ist er verwertet, um den Schluss der Scenen zu heben und den Abgang der einzelnen Personen wirkungsvoll zu gestalten. Vereinzelt findet er sich auch mitten in der Scene, ebenfalls bestimmt, einen besonderen Effekt zu erzielen (z. B. IV, 1). In II, 7 ist der Reim zum grössten Teil, in V, 3 ganz durchgeführt: er

[1]) „Deutscher Parnass.“ Weim. Ausg. II, S. 25.

[2]) Ludwig Tiecks Schriften. Berlin, bei Reimer. 1828. Erster Band. S. 8.

[3]) „Trost.“

[4]) Rückert, Ges. poet. Werke in 12 Bänden. Frankf. a. M. 1868. Bd. I. S. 376, 403 f.

dient hier als Stilmittel. Immermann hat in diesen Scenen Reimpaare angewendet und einen stetenWechsel von klingenden und stumpfen Reimen eintreten lassen. Die wenigen unreinen Reime sind teils Augenreime, teils auf die niederdeutsche Aussprache zurückzuführen. Der seltene Reim „Polsterbett-Sorbet“ (II, 7) ist vielleicht beeinflusst durch den Reim „Scherbet-Lotterbett“, der sich in einem humoristischen, die orientalisierende Litteratur verspottenden Versbriefe befindet, welchen Immermann, kurz bevor er die Hand an die erste Fassung des „Kaiser Friedrich“ legte, von einem Freunde aus Paris empfing.[1]) Die Worte, welche die Träger des Reims sind, erscheinen zuweilen etwas gesucht. Sehr schlecht, ja fast komisch ist die Wirkung, wo „Sinn“ auf „Araberin“, das Pronomen „Was“ auf „Hass“ und „Enzius“ auf „Schluss“ reimt.

[1]) Der Brief (datiert den 17. Nov. 1827) befindet sich im G.- und Sch.-Archiv.

## V.

## Die Stellung des Dramas in der deutschen Litteraturgeschichte.

Unbegreiflich ist mir, dass Scherer das Stück eine „Shakespearesche Historie“ [1]) nennt. Als shakespearisch könnte man Immermanns Drama „Edwin“ [2]) bezeichnen, welches den gemischten Stil zeigt; aber im „Kaiser Friedrich“ schliesst sich Immermann in Auffassungs- und Darstellungsweise ganz dem einheitlich-idealistischen Stil an, in dem Schiller seine grossen historischen Tragödien geschrieben hat. Wenn Immermann sich auch früher an Shakespeare angeschlossen hatte, so lag ihm doch eine Nachahmung der Historien des grossen Briten um so ferner, als er durchaus kein Verehrer von diesen war, sie vielmehr in ihrem Werte weit unter des Dichters andere Dramen stellte. Eine Beeinflussung durch Shakespeare erkennen wir nur in der Gestalt des Erzbischofs, der, wie später der Placidus im „Merlin“, dem Pater Lorenzo in „Romeo und Julia“ nachgebildet ist. [3]) Man vergleiche die Scenen im Klostergarten (Kaiser Friedr. V, 1 und Rom. und Jul. II, 3): Pater Lorenzo ist im Begriff, Blumen und Kräuter

---

[1]) Geschichte der deutschen Litteratur von Wilh. Scherer. 8. Aufl. Berlin 1899. S. 688.

[2]) Werke XVI, S. 117 ff.

[3]) Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstage des Dichters. Hamburg und Leipzig 1896.

in einem Körbchen zu sammeln, der greise Erzbischof, seine Blumen zu begiessen. Dieser freut sich über den schönen Abend, jener über den frischen Morgen; beide vergleichen die Pflanzenwelt mit den Menschen.

Besonders stark ist die Einwirkung Schillers. Schon im „Trauerspiel in Tirol“ hatte sich Immermann, wie Roettinger [1]) jüngst nachwies, an die „Räuber“, den „Wallenstein“, die „Jungfrau von Orleans“ und „Wilhelm Tell“ angelehnt. Hier steht die Wallenstein-Trilogie im Vordergrunde. Ich habe in Kap. IV, Abschn. 1 und 2 schon wiederholt auf Wallensteinische Elemente hingewiesen, doch bedarf das Gesagte noch einer näheren Ausführung und Ergänzung. Ich komme zunächst noch einmal auf die Expositionsscene zurück: wie bei Schiller Oktavio Piccolomini seinem Sohne Max schildert, auf welche Weise es ihm gelungen sei, Wallenstein allmählich zu umgarnen, so berichtet bei Immermann Oktavian dem ahnungslosen Ambrosius, wie er sich der Person des Kaisers versichert habe. Beide, Oktavian wie Oktavio, haben ein Schriftstück in Händen, womit sie den Feind jeden Augenblick vernichten können, dieser den kaiserlichen Brief, der Wallenstein verurteilt und ächtet, jener die päpstliche Bannbulle. Beide warten nur auf eine That, auf einen geeigneten Augenblick, um sich des verhängnisvollen Pergaments zu bedienen.

Oktavio:

„Nicht eher denk' ich dieses Blatt zu brauchen,
Bis eine That gethan ist, die unwidersprechlich
Den Hochverrath bezeugt und ihn verdammt.“ (V. 231—33.)

Oktavian:

„O, eine Million für eine That,
Worin sein Herz — denn das hab' ich erkannt —

[1]) Roettinger a. a. O.

Den Gotteslästerer verriethe! Dann.
Dann wär' er uns gewiss, und alle Welt
Vollstreckte unsern Spruch."

Piccolominis Wunsch wird sogleich erfüllt, denn ein Bote bringt ihm die Nachricht, dass Briefe Wallensteins aufgefangen seien; frohlockend jubelt er:

„Nun endlich! endlich! Das ist eine grosse Zeitung!"
(V. 2571.)

Der Kardinal hört entsprechend von der Heidin Roxelane, die der Kaiser „zum Schreck und Greu'l der christ-kathol'schen Welt" an seinem Hof halte und ruft ebenso freudig:

„Wir haben, was wir brauchen!"

Ubaldini gleicht dem älteren Piccolomini auch in der Überredungskunst, mit der er des Kaisers Freunde zum Abfall von diesem bewegt. — Nachdem Friedrich die Nachricht vom Verrate Vineas empfangen, tröstet er sich mit dem Gedanken, noch immer reich genug an Freunden zu sein (I, 7), ebenso Wallenstein, als er Oktavios Verrat erfährt (Wall. Tod III, 10). Diese Scene, in der Thaddaeus den vertrauensvoll auf seine Macht bauenden, gegen die Schliche der Kirche blinden Kaiser inständig warnt und anfleht, solange es noch Zeit, den Feinden den Vorwand zu rauben, der sie schützt, und mit der Kirche einen ehrenvollen Bund zu schliessen (II, 9), ist der Scene nachempfunden, in der Max Piccolomini in ähnlicher Lage bittend vor Wallenstein steht (Wallenst. Tod II, 2). Kaiser Friedrich beruft sich wie Wallenstein auf Cäsar:

Wallenstein:

„Was thu' ich Schlimmres
Als jener Cäsar that, dess Name noch
Bis heut' das Höchste in der Welt benennet?

Er führte wider Rom die Legionen,
Die Rom ihm zur Beschützung anvertraut.
Warf er das Schwert von sich, er war verlohren,
Wie ich es wär', wenn ich entwaffnete.
Ich spüre was in mir von seinem Geist,
Gieb mir sein Glück, das andre will ich tragen."
(835—43.)

---

Kaiser:

„Der grosse Cäsar machte um sein Recht
So mancher röm'schen Mutter Kind zur Leiche.
Er that es um sein Recht. Wer schalt ihn je?

Thaddaeus:

Herr. Cäsar fiel!

Kaiser:

Er fiel? — du irrest sehr.
Sein irdisch Theil ruht an Pompejus Säule
Von herben Mühen aus. Sein ew'ges schwang sich
Zum Himmel, — stärkt, als das Gestirn der Grösse,
Der Helden Brust, das Aug' der Könige.
Cäsar fiel nicht, und Friedrich wird nicht fallen!"

Wie der Friedländer schon als Kind durch eine wunderbare Schickung aus den grössten Gefahren unversehrt hervorging (Wallenst. Tod IV, 2), so auch Kaiser Friedrich, der in der Wiege von Schlangen umwunden, durch unsichtbare Mächte vor diesen beschirmt wurde.

Zu vergleichen sind ferner die beiden Darstellungen des Augenblickes, als die Helden Schillers und Immermanns die Nachricht erhalten, die ihren Fall besiegelt:

Wallenstein:

„Verhehlt mir nichts. Ich kann das Schlimmste hören.
Prag ist verloren? Ist's? Gesteht mir's frey.

Buttler:

Es ist verloren. Alle Regimenter
Zu Budweiss, Tabor, Braunau, Königingrätz,
Zu Brünn und Znaym haben euch verlassen,
Dem Kaiser neu gehuldiget, ihr selbst
Mit Kinsky, Terzky, Illo seid geächtet".
(III, 10. V. 1733—39.)

— — — — — — — — — — — — —

Kaiser:

„Sag an.
Was Du mir bringst! Denn ich kann Alles hören.

Boso:

Dein grosser Feind ist Dir entronnen, Herr,
Und nützte seine Freiheit zum Verderben.
Du bist im Bann, geächtet, abgesetzt
In beiden Reichen, Deutschland und Apulien.
Verflucht sind Alle, die Dir noch gehorchen.
Das halbe Heer ist von Dir abgefallen,
Und die Lombarden haben sich empört." (II, 10.)

Die Aufnahme der Nachricht ist bei beiden Männern dieselbe; nachdem sie einen Augenblick wie versteinert waren, erhellt sich ihr Blick und sie sehen das, was sie betroffen, für ein Glück an; sie brauchen sich nun nicht mehr zu bedenken, noch sich zurückzuhalten, der Würfel ist gefallen, jetzt gilt es offenen Kampf bis aufs Messer.

Der Sinn von den Worten des Hohenstaufen:

„Das Schicksal, das mich traf,
Ist, wenn ich's recht betracht', ein grosses Glück.
Ich musste schonen. Das ist jetzt vorbei;
Denn da man zu den Wilden mich verstösst,
So darf ich wild und blutig mich gebaren" (II, 1

ist derselbe, wie von denen Wallensteins:

„Es ist entschieden, nun ist's gut — und schnell
Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen,
Die Brust ist wieder frey, der Geist ist hell,
Nacht muss es seyn, wo Friedlands Sterne strahlen.
Mit zögerndem Entschluss, mit wankendem Gemüth
Zog ich das Schwert, ich that's mit Widerstreben,
Da es in meine Wahl noch war gegeben!
Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht,
Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben."
(III, 10. V. 1740—48.)

Wie Oktavio im Hinblick auf den bevorstehenden Kampf nicht unversöhnt von seinem Sohne scheiden will, so auch Kaiser Friedrich nicht von Enzius.

Oktavio:

„Wie? Keinen Blick
Der Liebe? Keinen Händedruck zum Abschied?
Es ist ein blut'ger Krieg, in den wir gehn,
Und ungewiss, verhüllt ist der Erfolg."
(Wall. Tod II, 7. V. 1274—77.)

— — — — — — — — — — — — — —

Kaiser:

„Sieh, schon verkündet jener blasse Streif
Am Saum des Himmels einen harten Tag.
In einer Stunde stehn wir in der Schlacht.
Wir können Beide fallen. Sollen wir
In ungelöstem Streit von hinnen gehn?"

Aus dem „Wallenstein" ist auch die Art der Einführung des Kämmerlings (schon dies Wort ist entlehnt) herübergenommen (III. 3 und 10). Die Stimmung bei dieser Gelegenheit ist ganz Wallensteinisch. Immermann hat das in „Wallensteins Tod" so wirksame und bei den

deutschen Dramatikern seitdem so beliebte Arbeiten mit dem „sinistre aspect“ nicht unterdrücken können.

„Don Carlos“, an den Immermanns spätere Trilogie „Alexis“ motivlich stark erinnert, wirkte, obwohl nur gering, auch hier, insofern die Scene, in der sich der Kardinal Manfreds Vertrauen erschleichen und ihn ausforschen will, von diesem aber durchschaut und abgewiesen wird (I, 5), einer Episode ähnelt, die sich zwischen dem Pater Domingo und Don Carlos abspielt. Die Beziehungen zur „Braut von Messina“, die ich schon berührte, liegen auf der Hand. Don Manuel entspricht dem fast leidenschaftslosen, blonden Enzius, Don Cesar dem leicht auflodernden Manfred. Die Stelle der Beatrice nimmt bei Immermann Roxelane ein. Mit Manuel teilt Kaiser Friedrich die blinde Vorsicht, die beide da schweigen lässt, wo eine Aussprache notwendig wäre. Sonst entspricht der Kaiser Schillers Isabella. Diese erreicht den Gipfel der tragischen Ironie in den Worten:

„Gegründet
Auf festen Säulen seh' ich mein Geschlecht,
Und in der Zeiten Unermesslichkeit
Kann ich hinabsehn mit zufriednem Geist.“
(II, 5. V. 1428—31.)

Auch Immermann hat im Plan (I, S. 36; III, S. 37) und in den älteren Redaktionen (A. II, 5 und b. III, 7) dieselbe Form der tragischen Ironie verwertet.

Das, was seine Söhne an ihm thun, sieht Friedrich als eine Strafe an für das, was er an deren Mutter, seiner Geliebten, Blanca Lancia gefrevelt hat:

„Was willst du Blanca? — Gorgo! Furie! —
Kann ich dafür, dass Du so schön gewesen?
Und soll ein Held sanft wie ein Schäfer lieben?
Aus meinem Blut erstehen mir die Rächer
Und meine Strafe habe ich gezeugt:

Dich rächt — o Gott! — des einen Sohnes Tugend,
Dich rächt an mir des andern Sohnes Laster;
Die Tochter rächt Dich fürchterlich an mir! (III, 10.)

Derartige fatalistische Züge, wie dies Hindeuten auf das Walten der Nemesis, finden sich in der „Braut von Messina“ mehrfach, sind im „Kaiser Friedrich“ aber wohl als eine Einwirkung des Schicksalsdramas anzusehen. — Immermann tadelt an der „Braut von Messina“ den „aus nichts entstandenen Bruderhass“. „Die zweite Verwicklung durch Liebe stosse nur gelegentlich mit der ersten zusammen.“ Diesen Fehler hat er freilich vermieden.

Wörtliche Anklänge an Schiller, zumal an Aussprüche, die jetzt als geflügelte Worte gelten, sind keine Seltenheit. Drei Beispiele seien aus der grossen Zahl genannt:

I, 1 sagt Ambrosius zu Oktavian:

„Ich soll den hohen Mann, der mich den Weg
Für Gottes Ehre wandeln lehrte, heut'
Nicht fassen, nicht verstehn.“

Vgl. Piccol. V, 1: Max zu Oktavio:

„Ich soll dich heut' nicht fassen, nicht verstehn“ (V. 2461).

Ein anderes II, 9:

„Willst Du mich warnen, sprich von den Mongolen,
Sprich mir von Wasserfluthen, sprich von Pest,
Doch von der Flucht des Papstes sprich mir nicht!“
(Vgl. Don Carlos I, 2)

und I, 1:

„Ihr kommt mit bittrer Sendung, doch Ihr kommt.“
(Vgl. Picc. I, 1.)

Geringer ist die Beeinflussung durch Goethe. In dem Widmungsgedichte an Schadow arbeitet Immermann anfangs mit demselben Bilde, das der Dichter des „Faust“ in seiner diesem Werke vorausgeschickten „Zueignung“ anwendet.

Auch er sucht die „wechselnden Gestalten“ (bei Goethe „schwankende G.“), die aus Dunst und Schaum (bei Goethe „aus Dunst und Nebel“) vor seinem Blick emportauchen, festzuhalten. Julian Schmidt[1]) sieht in dem Liede „Bricht das matte Herz noch immer“, das Novalis in seinem „Ofterdingen“ Zulima singen lässt, einen Anklang an Goethes „Kennst du das Land, wo die Citronen blühn“. Mit viel grösserem Rechte dürfen wir in Roxelanes Schilderung des Morgenlandes:

„Wo die Kameele meines Oheims ziehen,
Die reine Luft durch Balsamstauden weht,
Der Libanon, gekrönt von Cedern, steht,
Die Palme rauscht, Bächlein durch Klippen weinen,
Die Sterne glühend auf die Wüste scheinen,
Da ist mein Morgenland“ —

einen Anklang an dieses Mignonlied erkennen. — Der Auftritt II, 9 und der Schluss von III, 7 sind zum Teil der Scene zwischen Egmont und Oranien (Egm. II) nachempfunden, die Kerkerscene (A. V, 5) der im „Faust“ wie Faust Gretchen, so drängt hier Roxelane Enzius wiederholt vergeblich zur Flucht, bis schliesslich beide überrascht werden. Etwas Orestisches liegt in Manfred, zumal in seinen Worten:

„Ach nimm in deine Hand mein düstres Haupt
Und birg es vor den Furien, die ihm nahn!
Ihr schwerer Schritt rauscht durch den Wald heran:
Sie suchen das verfallne Opfer.“ (III, 1.)

Trotz alledem nennt Jahn[2]) Immermanns „Kaiser Friedrich

[1]) Heinrich von Ofterdingen von Novalis. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Julian Schmidt. Leipzig, Brockhaus 1876. S. 143.

[2]) Jahn, Die Vorgeschichte von Immermanns Merlin. Diss. Berlin, Mayer und Müller 1898. S. 30.

der Zweite“ „selbständiger als alles (von ihm) bisher Geschaffene“.

Ich bin im allgemeinen kein Freund vom Suchen nach Anklängen, aber das Arbeiten mit Reminiscenzen ist ein besonderes Charakteristikum für Immermann. Der Dichter hatte in dieser Hinsicht eine sonderbare Anschauung. Ihm war schon bei seinen Lebzeiten häufig der Vorwurf der Nachahmerschaft gemacht worden, und er scheint dadurch allmählich in eine vollständige Animosität gegen dies Wort geraten zu sein. Jedenfalls vermied er es selbst ängstlich, gegen andere diesen Vorwurf zu erheben, beurteilte daher Nachahmungen, Anklänge, Reminiscenzen in Werken anderer sehr milde. Immermann sah in dieser Beziehung eben nicht klar. Der Mangel an Originalität ist die grösste Schwäche des „Kaiser Friedrich“, der in dieser Hinsicht ein echtes Epigonendrama ist. —

Wenn man die Schlussworte der „Zueignung“ liest:

„Nimm. was ich habe: Schatten, Töne, Schäume, —
Das bleiche Denkmal meiner höchsten Träume!“

und in dieser Ankündigung die romantische Anschauung von der unbewussten dichterischen Empfängnis erkennt, die Anschauung, die Richard Wagner später in den „Meistersingern“ mit den Worten:

„All Dichtkunst und Poeterei
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei“

ausgesprochen hat, ist man leicht zu dem Glauben geneigt, dass Immermann uns in „Kaiser Friedrich der Zweite“ ein echtes Kind der Romantik giebt. Dem ist aber nicht so, obwohl der erste Plan zu dem Werk in eine Zeit fällt, in der sein „romantischstes“ Erzeugnis, „die Papierfenster eines Eremiten“ entstand. „Kaiser Friedrich der Zweite“ trägt zwar noch Spuren dieser Epoche, sie sind für den mittelalterlichen Stoff aber nur gering. Echt romantisch ist, um

gleich mit dem markantesten Beispiel zu beginnen, die Verbindung von Kunst und Religion, in den schon S. 115 angeführten Worten des Erzbischofs. Wer dächte nicht bei den „losen Sachen“ z. B. an die mutwilligen Putten und die schönen nackten Körper der mythologischen Gestalten. der drei Grazien und des Adonis, die Correggio im Nonnenkloster San Paolo zu Parma geschaffen? Correggio, für den Ludwig Tieck anfangs von so schwärmerischer Begeisterung ergriffen war, bis schliesslich er und die Seinen an diesem lebensfrohen Künstler, sowie an Rafael und den anderen Grossen Anstoss nahmen und sich zu den frommen. von jeder Sinnlichkeit freien Prärafaeliten wandten. Wer erkennt nicht in den „alten, lieben, rührenden Gestalten“ die Schöpfungen des Fra Angelico da Fiesole, der das Ideal der meisten Romantiker wurde? Joseph Bayer[1]) schreibt über die Worte des Erzbischofs: „Mit dieser Stelle hätte allenfalls auch ein Görres zufrieden sein können“.

Das Morgenland „mit seiner süssen Wehmuth“ galt den Romantikern schlechtweg als das Land der Poesie: auch Immermanns Schilderung des Orients ist von „süsser Wehmuth“ erfüllt. — Ein Kind seiner Zeit ist der Dichter ferner zum Teil in seiner Würdigung der kirchlichen Macht. Der „Kaiser Friedrich“ nimmt in dieser Beziehung unter den Hohenstaufendramen eine Sonderstellung ein, bedeutet doch der Schluss des Dramas einen Sieg der Kirche über den kaiserlichen Freigeist, Reue und Rückkehr desselben in ihren Schoss. Der Aufenthalt in der ganz katholischen Stadt Münster, die Lektüre von Calderons Werken, und vor allem der Verkehr mit dem Konvertiten und Nazarener Wilhelm Schadow, der an dem allmählichen Werden des Dramas Anteil nahm und dem Immermann das Werk als ein Zeichen ihres Bundes zueignete, waren auf den Dichter

[1]) Deutsche Dichtung IV, S. 332.

nicht ohne Einfluss geblieben. Schadow, eine gern bestimmende Natur, hatte der ganzen jüngeren Malerschule in Düsseldorf seinen Geist aufgeprägt, und da mag bei seiner eindringlichen Art auch in dem Dichter von den Gesprächen, die beide unter den „Kastanien des schönen Hofgartens“ [1]) führten, ein Rest zurückgeblieben sein, so sehr sich dieser auch gegen religiösen Fanatismus wehrte. Es ist nicht zu leugnen, dass sich damals das, was von einem Romantiker in ihm steckte, zur katholischen Kirche hingezogen fühlte. Ihm „imponirte vor allem ihre Macht gegenüber der protestantischen Zersplitterung“. [2]) „Schon in den ersten Monaten seines Düsseldorfer Aufenthalts“ schreibt er an seinen Bruder Ferdinand: „Mir scheint der Protestantismus als Kirche faktisch nicht mehr zu existiren, sich vielmehr in die beiden gegenkirchlichen Richtungen, nämlich den Indifferentismus und den Separatismus aufgelöst zu haben. — — Glaube indessen nicht, dass das auf einen bevorstehenden Übertritt deuten soll.“ [2])

Es war nur eine „vorübergehende Täuschung des Dichters über die Bedürfnisse seines Gemüts“, [3]) die ihn hier zu einer solchen Tendenz veranlassten. Interessant wäre es, wenn der Konvertit Zacharias Werner seinen Plan einer Trilogie „historischer Trauerspiele, welche die Katastrophen Keyser Friedrichs des Zweyten, seines Sohnes Manfreds und Enkels Conradins von Hohenstauffen“ [4]) dramatisch behandeln sollten, ausgeführt hätte.

Dass Immermann sich bemühte, von den Bahnen der Romantik abzuweichen, habe ich schon in Kapitel IV, Abschnitt 4 gezeigt.

---

[1]) Werke XX, S. 142.

[2]) Putlitz I, S. 181.

[3]) Gedächtnisschrift S. 29.

[4]) An Goethe, den 20. Oktober 1809; s. Schriften der Goethe-Gesellschaft XIV, S. 56.

## VI.

## Die Aufnahme und Wirkung des Dramas.

Die Aufnahme des Stückes, das zunächst durch Vorlesungen bekannt wurde, war sehr günstig. Auf der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1828 war ein schönes Bildnis Immermanns, von Schadows Hand, ausgestellt, das den Dichter „einen Lorbeerzweig und eine Rolle mit Friedrich II. in der Hand, begeistert, gehoben, edel in Ausdruck und Mienen“ [1]) darstellte. Bei denen, die den „Kaiser Friedrich“ schon gelesen hatten, erregte es das grösste Interesse, und bei denen, die das Werk noch nicht kannten, den Wunsch, kennen zu lernen, was aus diesem geistvollen Kopf entsprungen. Die meisten Beurteiler des Dramas nahmen auf dies Porträt des Dichters Bezug, so z. B. Hitzig [2]): „Ihr Bild auf der Kunstausstellung hat mich, wie ganz Berlin, entzückt, und wer den grade zur rechten Zeit eingegangenen Kaiser Friedrich gelesen, hat den Lorbeer wahrscheinlich nicht missdeuten können. Glück auf, theurer Freund, zu solchem Meisterwerk! Fahren Sie so fort, so setzen Sie bald Ihren Stuhl zu den grössten Dichtern.“ Auch Campe [3]) berichtet vom „Kaiser Friedrich“: „Ich habe einige recht hübsche Briefe darüber er-

---

[1]) Putlitz I, S. 196.

[2]) Berlin, d. 5. Januar 1829 (ungedruckt, im G.- und Sch.-Archiv).

[3]) Hamburg, d. 6. Januar 1829 (ungedruckt, im G.- und Sch.-Archiv).

halten, worin Ihres Bildes gedacht war.“ Jos. Max Fränkel [1]) schreibt an Immermann aus Berlin: „Ich kann Sie übrigens mit deutscher Wahrheit und Treue versichern, dass Ihr Friedrich hier sehr viele, sehr warme Enthousiasten gefunden hat, und zwar unter den Leuten, deren Urtheil durch ihren Verstand und ihre Bildung Werth gewinnt. Die Schönheiten der Dichtung werden fast allgemein anerkannt und geliebt und geschätzt.“ Grosses Lob spendeten u. a. Ed. von Schenk, Ludwig Tieck und Müllner, der Immermann „über dem Leichnam des Kaisers die Hand förmlich zum Frieden reichte“,[2]) sowie Heine, dem der „Kaiser Friedrich unendlich lieber“ war, als der „Hofer“.[3]) Staegemann [4]) schreibt an unseren Dichter: „Sie haben den hohenstaufischen Purpur, einen kostbaren, schweren Stoff würdig behandelt. Wie sehr ist zu wünschen, dass Sie noch manchen andern lyrischen Moment jener Geschichte des grossen Kampfes zwischen der geistlichen und weltlichen Herrschergewalt mit dem Stral der Poesie berühren mögen.“ Auf den Dichter Wilhelm von Normann machte die Lektüre des „Kaiser Friedrich II.“ einen solchen Eindruck, dass er einige Tage an nichts anderes als an dies Trauerspiel denken konnte. Er schreibt am 4. April 1829 [5]): „Wäre hier der Ort, und hätte ich das Vergnügen, Sie genauer zu kennen, es würde mir ein wahrer Genuss seyn, Ihnen zu sagen, was ich über das ganze Kunstwerk

[1]) Berlin, d. 31. Dezember 1828 (ungedruckt, im G.- und Sch.-Archiv).

[2]) Putlitz I, S. 203.

[3]) Hamburg, d. 17. Nov. 1829. — Ein Vergleich, der oft unternommen, von Immermann aber als ungerecht zurückgewiesen wurde (Putlitz I, S. 204).

[4]) Berlin, d. 16. Februar 1829 (ungedruckt, im G.- und Sch.-Archiv).

[5]) Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. Hann. 1872. II. S. 207.

denke und fühle, denn ich habe es wieder und wieder gelesen und mir wahrlich zu eigen gemacht. Aber in einer Beziehung hat es mich zu sehr ergriffen, um nicht davon zu reden, um Ihnen nicht zu danken: es ist die tiefe, wehmüthige Erinnerung des grossen Kaisers an das Morgenland! Sie haben in wenigen Worten alle Poesie die in den Kreuzzügen liegt ausgedrückt. Sie lassen uns in das Land der Jugend, des Glücks schauen — und wer nur je in ähnlichen Verhältnissen gestanden, wer aus dem Qualm des gewöhnlichen Lebens auf eine lichtere Vergangenheit in einem schönern Lande zurückblickt, der muss sich tief, tief ergriffen fühlen.“ Normann gedachte ferner in seinem (ungedruckten) Gedichte „Sizilien“,[1]) im ersten „Palermo“ betitelten Gesange beim Grabe Friedrichs II. Immermanns und sandte diesem nebst einem Briefe[2]) den ersten Gesang zu. — Von dem Historiker Hormayr, der Immermann einst den Stoff zu seiner Hofer-Tragödie geliefert und ihm schon für dies Werk den reichsten Beifall gezollt hatte, sowie von dem Kanzler Friedrich von Müller in Weimar besitzen wir ausführlichere Lobpreisungen des „Kaiser Friedrich“. Ich habe sie als Beigaben auf S. 146—48 meiner Arbeit angefügt. Durch den Kanzler von Müller scheint auch Goethe von Immermanns Drama erfahren und die Mitteilung mit grossem Interesse aufgenommen zu haben. Der König von Bayern hegte nach der Lektüre von „Kaiser Friedrich“ den Wunsch, Immermann möge auch einmal einen Stoff aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach bearbeiten.

Auch Raupach, der damals schon die Entwürfe für eine Anzahl Hohenstaufen-Tragödien fertig hatte, spendete Lob. Ihm hatten freilich, trotz aller Bewunderung, „der

[1]) Goedeke, Grundriss. Aufl. III. S. 783.

[2]) Aachen, d. 4. July 1829 (ungedruckt, im G.- und Sch.-Archiv).

Charakter des Helden, besonders gegen das Ende hin, sowie auch der Gang der Handlung gewichtige Zweifel erregt.“ [1]) Besonders tadelte er die Reminiscenzen an Schiller und Shakespeare, was Immermann ihm so übel nahm, dass ein Bruch zwischen beiden eintrat. Immermann rächte sich später im „Münchhausen“ [2]) an Raupachs „Hohenstaufen“.

Die lesebegierigen deutschen Damen in Paris rissen sich um das Stück, das sie durch Beers Vermittelung erhielten. Beer war es auch, der das Stück einem jungen elsässischen Litteraten [3]) zur Recension im „Universel“, einem der bedeutendsten Pariser Journale, übermittelte.

Sehr bedauern müssen wir, dass wir von Boerne, der „Das Trauerspiel in Tirol“, sowie „Cardenio und Celinde“ so eingehend, wenn auch meist abfällig beurteilt hat, keine Recension des „Kaiser Friedrich II.“ besitzen. Campe hoffte, dass eine solche Recension im letzten Teile der Dramaturgie folgen werde und scheint Boerne gegenüber diesen Wunsch geäussert zu haben. Boerne schrieb aber an Campe den 20. Januar 1829: „Seinen Friedrich II. werde ich schwerlich (ich wünschte es) kritisiren können. Ich bin gewohnt bei Beurtheilungen historischer Dramen, um nicht wie der Blinde von der Farbe zu sprechen, das Zeitalter zu studiren, in welches das Schauspiel fällt. Das von Friedrich ist mir sehr fremd, ich müsste doch die 6 Bände Hohenstaufen des Raumer lesen, und dazu habe ich jetzt keine Zeit. Ich kann ja später einmal den Fried-

---

[1]) Berlin, d. 31. Dez. 1828. (Holtei, Dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. III, 9.)

[2]) Werke I, S. 25 ff.

[3]) Dieser hatte schon in zwei in demselben Journal erschienenen Kritiken über „Das Trauerspiel in Tirol“ und die „Gedichte“ (Hamm 1822) das Publikum auf Immermanns Talent aufmerksam gemacht (s. Beers Br. S. 148 und 187).

rich in irgend einem öffentlichen Blatte kritisiren, wenn Ihnen daran liegt.“ [1]) Meines Wissens ist es auch später nie geschehen.

Aufführungen des „Kaiser Friedrich“ fanden nur in Hamburg am 6. März 1829 und am Hoftheater zu Berlin zur Feier des Geburtstages des Kronprinzen, jenes königlichen Romantikers, der soviel Interesse für den Stoff besass, statt. In Hamburg wurde das Stück in neunzehn Tagen viermal gegeben. Die Aufführung in Berlin wurde lange aufgeschoben; schon am 8. Februar 1829 bekam Immermann vom Intendanten, Grafen Redern, die Nachricht, dass sein Drama „mit Rücksicht auf seinen dichterischen und dramatischen ausgezeichneten Werth“ [2]) zur Aufführung an der königlichen Bühne angenommen sei. Anfangs gedachte man das Werk anlässlich der Vermählung des Prinzen Wilhelm mit der Prinzessin Augusta von Sachsen-Weimar (12. Juni) aufzuführen, es wurde aber zu Gunsten von Raupach-Spontinis „Agnes von Hohenstaufen“ [3]) vor-

---

[1]) Die hier angeführten Worte giebt Campe in einem Briefe an Immermann vom 16. Februar 1829 wieder. Vgl. auch Campes Brief vom 6. Januar 1829. (Beide ungedruckt im G.- und Sch.-Archiv.)

[2]) Berlin, den 8. Februar 1829 (ungedruckt, im G.- und Sch.-Archiv).

[3]) „Agnes von Hohenstaufen“, lyrisches Drama in drei Aufzügen von E. Raupach. Berlin 1829. Raupach erklärte sich offen für einen Opernfeind, und war zur Dichtung dieses Operntextes von Spontini nur überredet worden. Der Text fiel denn auch für den Komponisten recht unbrauchbar aus. Es wurde eine dürre Dramatisierung der Geschichte, der das lyrische Element fast ganz fehlte. Die Dichtung behandelt die Verbindung einer Tochter Heinrichs VI. mit dem Sohne Heinrichs des Löwen. Es ist das erste Mal, dass Raupach einen Stoff aus der Hohenstaufengeschichte bearbeitete. Mit Recht hebt Goedeke (Grundriss 1. Aufl. III, S. 542) hervor, dass der Dichter hier noch nicht so tendenziös ist, wie später in seinem Cyklus. Auch ist der Stoff hier, wo sich Raupach konzentrieren konnte und sich mehr dichterische Freiheit erlaubte, verhältnismässig

läufig zurückgelegt und ging erst am 15. Oktober 1829 über die Bretter.

Beer schreibt, von seinem Bruder unterrichtet, über die Berliner Aufführung an Immermann: „Lemm soll sehr brav gespielt haben und ist gerufen worden, der Eindruck soll wie das Werk ernst, würdig und grossartig gewesen sein.“ [1]) Redern sandte dem Dichter nach der Aufführung „ein sehr artiges Schreiben, mit der Aufforderung, alles künftige Dramatische ihm einzusenden“. [2]) — Der Beifall machte auf Immermann keinen Eindruck. „Ich finde,“ schreibt er, „dass die gegenwärtige Zeit für die Auffassung des Ursprünglichen, eigentlich Poetischen kaum ein Organ

---

geschickter behandelt, als in „Kaiser Heinrich der Sechste. Erster Theil, oder: Heinrich und die Welfen“. (Dramat. W. ernst. G. Bd. VII.) Bald nach dem Erscheinen der Oper machte das Ausscheiden zweier Damen aus dem Theaterpersonal die Wiederaufführung für eine Zeitlang unmöglich, und Spontini benutzte die Zeit zu einer „gänzlichen Umarbeitung“, die Raupachs Dichtung als Operntext brauchbarer machte. Er hat die Grundzüge des Textes, so wie er jetzt besteht, selbst entworfen und nur die weitere Ausführung sachkundigen Männern überlassen (s. Berliner Conversationsblatt 1837, S. 603). Der Regisseur Frhr. v. Lichtenstein, der den Namen zu dieser Neubearbeitung hergab, soll selbst nur einen geringen Anteil daran haben. „Agnes von Hohenstaufen“ ist nur in Berlin und auch dort nur selten gegeben worden. Spitta (Deutsche Rundschau, Bd. 66, S. 374 ff.) hält Rellstabs Recension für ganz ungerecht und die Wiederaufführung der Oper für eine Pflicht, da es „die einzige Oper“ sei, „die an Grösse der Anlage und Macht der Gestaltung jener grossen Zeit deutscher Geschichte würdig ist, aus der sie ihren Stoff entnimmt“. Über andere Bearbeitungen dieses Stoffes s. Gabriel, S. 76–90. — Hinzuzufügen wäre noch die Episode in Albert Lindners Drama „Stauf und Welf“ (Jena 1867), ferner Tempelteys Tragödie „Hie Welf — hie Waiblingen“ (Berlin 1859), wo der Geliebte der Agnes ein Vasall Heinrichs des Löwen, Bernhard von Welpe ist.

[1]) Beers Br. S. 96.

[2]) Ebd. S. 101.

besitzt, und so hat jener Beifall nur die Furcht in mir erweckt, dass ich mich nun wol gar der Raupachschen Sphäre etwas genähert habe. Sollte dies Stück deshalb mehr Glück machen, weil die Pracht in demselben doch vielleicht nur kalt und das Ganze mehr ein Werk der Reflexion, als der in einem Gusse schaffenden Begeisterung ist? — Nun, man muss die Zeit abwarten, die mich ohne Zweifel über meinen Hohenstaufen aufklären wird.“ [1]) Er meinte, der „Friedrich“ sowie der „Hofer“ wären besser ausgefallen, wenn er dabei nicht Rücksicht auf „unsre Narrenbühne“ genommen und nicht immer an „die alte Bude“ [2]) gedacht hätte, und sprach den Entschluss aus, den „Kaiser Friedrich“ „das letzte Kind seiner tragischen Muse“ [3]) sein zu lassen.

Die Wirkung des Dramas auf Werke anderer Dichter ist nur gering. Sehr wahrscheinlich ist Richard Wagner durch den „Kaiser Friedrich“ beeinflusst worden. In der Fatima seines Operntextentwurfes „Die Sarazenin“ [4]) fand Roxelane eine Neubelebung. Sie führt hier als eine zweite Jungfrau von Orleans Manfred zum Siege. Auch bei Wagner hat Manfred eine glühende Liebe zu seiner Schwester gefasst, ohne zu wissen, in welchem verwandtschaftlichen Verhältnisse er zu ihr steht. Das Motiv der Geschwisterliebe könnte Wagner ebenfalls aus den erwähnten historischen Quellen, die von Manfreds blutschänderischem Verhältnis zu seiner Schwester Violante berichten, geschöpft haben, wenn nicht auch hier Fatima aus dem Liebesverhältnis Friedrichs mit einer Sarazenin

---

[1]) Putlitz I, S. 204.

[2]) An Heine. Düsseldorf, d. 1. Februar 1830.

[3]) Beers Br. S. 51.

[4]) Zuerst gedruckt in den Bayreuther Blättern 1889, Stück I, dann in den „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen von Richard Wagner“ (Leipzig 1895).

hervorgegangen, im Morgenlande geboren und erzogen worden sein soll. Auch hier flieht die Schwester vor dem Bruder, freilich nicht zu Enzius, sondern zu ihrem Jugendfreunde Nureddin; auch hier überlebt Manfred die Schwester. Wagner berichtet, dass er Fatima „in Erinnerung an eine ihm lange vorher zu Gesicht gekommene Zeichnung“ [1]) geschaffen. Dennoch möchte ich an eine Kenntnis von Immermanns Drama und leise Einwirkung desselben auf die „Sarazenin“ glauben, und zwar um so mehr, als Wagner wiederholt durch Immermann beeinflusst erscheint. [2])

In einem Briefe an Beer, dem er eins der wenigen Autor-Exemplare, in denen das Zueignungsgedicht abgedruckt ist, sandte, schreibt Immermann in scherzhafter Ironie: „Sie bekommen also mit dem Buche noch eine litterarische Curiosität, und wenn, woran sich nicht zweifeln lässt, schon die ordinären Exemplare des Kaiser Friedrich künftig einmal mit Gold aufgewogen werden werden (dieses futurum exactum wird viel zu wenig von deutschen Schriftstellern angewendet), so wird Ihr Friedrich ein wahrer Schatz für Ihre darbenden Erben sein, die Engländer werden danach suchen wie nach einem farthing von Queen tune.“ [3])

Heute reisst man sich nicht um Exemplare des „Kaiser Friedrich“, er ist nur noch einem kleinen Kreise von

---

[1]) „Eine Mitteilung an meine Freunde“ in „Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner“. 3. Aufl. Bd. IV. Leipzig, bei Fritzsch 1897. S. 271.

[2]) Für seine erste Oper „Die Hochzeit“ nahm er den Stoff aus Immermanns „Cardenio und Celinde“; den Zusammenhang zwischen Klingsor (in „Merlin“) und Wagners „Wotan“ wies Paul Kunad nach. („Die redenden Künste.“ V, S. 860—862, 897—900.) Eine Scene des „Merlin“ wirkte auf „Lohengrin“ und die Fäden, die von Immermanns zu Wagners „Tristan und Isolde“ laufen, sind klar ersichtlich.

[3]) Beers Br. S. 51 und 52. — „tune“ offenbar verdruckt für Jane [Gray]. Eine Anregung, die ich Herrn Prof. Schick verdanke.

Litterarhistorikern bekannt, in weiteren Kreisen weiss man nichts von ihm. Ich glaube auch nicht, dass noch die Zeit kommen wird, wo man Exemplare des „Kaiser Friedrich“ mit Gold aufwiegt; es ist kein Werk ersten Ranges, sondern nur ein Epigonendrama, freilich eines, das mehr Anrecht auf eine bescheidene Würdigung besitzt, als man ihm bisher zugestanden hat.

## VII.

## Des Dichters spätere Anschauung über den Stoff.

Den Stoff sah Immermann stets als ein sehr wichtiges Element an, ja überschätzte ihn fast gegenüber der Gestaltung.[1]) Zumal wandte er sich in seiner Abhandlung „Über den rasenden Ajax des Sophokles“ (1825) gegen die, welche die Bedeutung des Inhaltes in der Poesie leugnen. So hat der Dichter auch über den Wert des für das vorliegende Drama historisch Gegebenen viel nachgedacht. Freilich kam er später zu ganz anderen Resultaten. Über den Stoff, den er vor 17 Jahren, wenn auch nicht mit derselben Begeisterung wie Grabbe, so doch mit grosser Liebe ergriffen, urteilte er 1838 ziemlich abfällig. Im zweiten Bande seiner „Memorabilien“[2]) erhebt er Zweifel gegen das „legitim-dramatische Blut“ der Hohenstaufen. Er schreibt: „Sie schweben alle in einer unglücklichen Mitte zwischen Sagen- und historischen Gestalten, vertragen daher weder eine mythische, noch eine historische Behandlung. Ihre Kämpfe und Nöthe gehen fast sämmtlich nicht aus den allgemein verständlichen, ewig haltbaren Motiven des Hasses, Zorns, der Rache, Eifersucht, Liebe u. s. w., sondern aus politisch-religiösen Combinationen hervor, die mit unserm Ideenkreise, mit unsern Interessen und den Zuständen, welche dieselben

[1]) Vgl. Rich. M. Meyer, Deutsche Charaktere. Berlin 1897. S. 63.

[2]) Werke XIX, S. 19.

vorbereitet haben, vielmehr längst verschollen sind, an denen wir daher nur noch einen gelehrten, theoretischen Antheil nehmen können. Ein deutscher Kaiser des Mittelalters mit seinen wechselnden Hoflagern ist an und für sich schon nur ein erlauchter Nomade. Wieviel schattenähnlicher und dünner verflüchtigt sich aber das Dasein jener ausheimischen, undeutschen Regenten, die nirgends Haus und Hof hatten, weder bei uns, wo die ekelhafte Widerhaarigkeit der Fürsten ihnen die Krone verleidete, noch in der Lombardei, noch in Apulien, wo sie gern sich die Stätte gegründet hätten. Mit einem französischen, einem englischen Könige ist es anders. Denen gaben ihr Paris, ihr London und Windsor feste Knochen und rundes Fleisch, darum dürfen die Dichter der beiden Nebenvölker in ihre Geschichte auch nur hineingreifen, um einen dankbaren Stoff herauszuziehen."

Es liegt sehr viel Wahres in diesen Worten, wenngleich eine völlige Verurteilung des Stoffes unberechtigt ist. Der Unmut über Raupachs Hohenstaufendramen hat Immermann hier die Feder geführt, wie Boxberger [1]) richtig annimmt, und Raupachs „Hohenstaufen" machen sein Urteil auch erklärlich. Bezüglich seiner letzten Worte müssen wir Immermann aber entgegenhalten, dass die deutsche Geschichte im Zeitalter der Hohenstaufen, wie Raupach in der Vorrede [2]) zu seinen „Hohenstaufen" hervorhebt, „Weltgeschichte" ist, und die Geschichte anderer Völker in jener Zeit nur als „Spezialgeschichte" betrachtet werden kann. Recht dagegen hat Immermann, wenn er die Hohenstaufengeschichte für das historische Drama im allgemeinen als ungeeignet ansieht, weil sie von der Gegenwart zeitlich zu weit entfernt ist, und die Gestalten aus jener

[1]) Werke XVII, S. 153.

[2]) Dramat. W. ernst. G. Bd. V, S. XVII.

Epoche für uns nicht mehr Fleisch und Blut sind. Sie mögen im Liede fortleben, aber nicht im Drama. Die für das historische Drama geeignete Zeit beginnt erst, wie neuerdings vielfach richtig betont wurde, mit der Reformation. Sehr bald erkannte Immermann die „neuere Geschichte“ als die „ergiebigste Quelle kräftiger und wirksamer dramatischer Gebilde“ [1]) und schöpfte für seine nächsten historischen Tragödien die Trilogie „Alexis“ aus dieser Zeit.

Trotzdem kann ein bedeutender Dichter auch aus dem Stoffe, den die Hohenstaufengeschichte bietet, [2]) Grosses machen; das hat uns Grabbe bewiesen, dessen „Hohenstaufen“ von Immermann nie gewürdigt worden sind, über die sich der Dichter vielmehr im allgemeinen sehr abfällig geäussert hat. Leider haben unsere Dichterfürsten uns keine Bearbeitungen dieses Stoffes hinterlassen, sondern nur Poeten zweiten und dritten Ranges wagten sich daran. Es findet sich daher unter den vielen Hohenstaufendramen, die seit Grabbe bis auf die Gegenwart geschrieben worden sind, keine einzige Grossthat.

---

[1]) Theaterbriefe S. 69 ff.

[2]) Nach den Erfahrungen, die ich auf Grund der Lektüre einer grossen Anzahl von Hohenstaufendramen gemacht zu haben glaube, nenne ich als die relativ brauchbarsten Stoffe aus dieser Zeit: den Konflikt zwischen Barbarossa und Heinrich dem Löwen, die Ereignisse, in deren Mittelpunkt die gewaltige Persönlichkeit Heinrichs des Sechsten steht, das Zerwürfnis zwischen Kaiser Philipp und Otto von Wittelsbach, zwischen Friedrich II. und seinem Sohne Heinrich, sowie zwischen Friedrich II. und seinem Kanzler Vinea. — Besonders zu warnen ist vor dem Konradinstoff.

## Beigaben.

[Hormayr an Immermann.[1])]

München am 22. Jänner 829.

Nur ein gehäufter Geschäftsdrang und ein, im zweiten Monat andauerndes äusserst peinliches Zahnübel, können mich entschuldigen, dass ich Ihnen, verehrter Herr und Freund, bisher noch immer nicht gedankt habe, für die Übersendung Ihres Friedrichs des II., der mit den ernsthaftesten Studien und mit den liebsten Freuden meines Lebens so nahe zusammenhängt. — Ich kann nicht umhin, Ihnen aus vollem Herzen jene Bewunderung neuerlich auszudrücken, die ich schon über Ihr „Trauerspiel in Tyrol" empfunden habe, das als meisterhafte Behandlung eines modernen Stoffes, so lange leben wird, als irgendwo noch deutsch geredet und deutsch empfunden wird.

Des grossen Kaisers Charakter, — der poetische Anklang in diesem blossen Verstandesmenschen, sobald vom Morgenlande die Rede ist, — der Contrast seiner Kinder, insonderheit Enzius, der in seiner Beschränktheit, doch weit mehr Ruhe und Sicherheit [besitzt], als der [ihm] unendlich überlegene Vater, — Marinus, Gherardo. — Ambrosius vor allem der Erzbischof, sind wahrhaft herrlich und mich wenigstens mahnte Roxelane durchaus nicht an die Braut von Messina.

---

[1]) Bisher ungedruckt. — Im Goethe- und Schiller-Archiv.

Das allertrefflichste dünkt mir aber die elegische Ruhe des V. Aktes. im Gegensatze der kriegerischen Unruhe und der Vertilgungswuth der früheren Aufzüge. — Aufs herzinnigste bewegt und erschüttert haben mich aber die Worte des sonst in seiner innersten Natur ironisch-ungläubigen Friedrich:

Und meine stolze Tochter starb . . . .
(Zum Erzbischof)
Du Würd'ger, glaubst du, dass die Heiden auch
Wohl selig werden können?

Eine ähnliche Gewalt hat seit langer Zeit keine Stelle mehr über mich ausgeübt. — Ich kann ihrer gar nicht satt werden und sie tönt mir häufig und ganz unwillkührlich nach.

Auch S. M. der König Ludwig gehören zu den entschiedenen Bewunderern dieser Tragödie und wie sehr wünschte Allerhöchstderselbe, Ihr herrliches Talent möchte sich einmal einen Stoff aus den Jahrbüchern des Hauses Wittelsbachs oder Bayerns befreunden! — und wie sehr wäre dieses auch mein innigster Wunsch. — Zschokke's Geschichte von Bayern liefert grandioser Gegenstände zu einer National-Tragödie mehrere! — Vielleicht schreibt der treffliche Minister von Schenk, auch ein Düsseldorfer Ihnen ehestens selbst über diesen Gegenstand? — es war sein alter Vorsatz und ein rechter Herzenswunsch.

Genehmigen Sie den erneuerten Ausdruck meines Stolzes auf Ihr theures Geschenk, meines Dankes für dasselbe, sowie jener herzlichen Ergebenheit und ungemeinen Verehrung, womit ich niemals aufhören werde, zu seyn:

Euer Wohlgeboren!
ganz eigenster
Hormayr.

[Kanzler von Müller an Immermann.[1])]

Weimar, 6. III. 29.

„Ihr Kaiser Friedrich war nicht mir allein, auch schätzbaren Freunden und Freundinnen, denen ich sofort Mitgenuss der herrlichen Gabe gönnte, eine anziehende und hocherfreuliche Erscheinung. Der Dichter lockte uns auch alsbald wieder in Raumers historischen Rüstsaal zurück und so mussten wir die ächt poetische Auffassung und Verknüpfung thatsächlicher Momente zu einer lebensfrischen Gestaltung und idealen Einheit um so tiefer anerkennen. Den überreichen Stoff zu beherrschen war gewiss eine ebenso schwierige, als gelungene Aufgabe. Ich enthalte mich billig ins einzelne zu gehen, doch kann ich mir nicht versagen, der vortrefflichen Exposition im ersten Akt und des Monologs und der darauf folgenden Auftritte im 3ten Akt, so wie des mit so sichrer Hand aufgestellten Gegensatzes im Cardinal und Erzbischof mit ganz besondrer Vorliebe zu gedenken.

Liest man Ihre Skizzen und Grillen im Morgenblatt und Ihre "Verkleidungen" unmittelbar nach Ihrem Kaiser Friedrich, so muss man Ihnen zweifach Glück wünschen. mit so vielseitiger Anschauungsweise begabt zu seyn und so dem Leben nach allen Richtungen hin Bedeutung und Genuss abgewinnen zu können . . . . . ."

---

[1]) Bisher ungedruckt. — Im Goethe- und Schiller-Archiv.

[Aus Fassung A. — Erster Aufzug.[1])]

Vierte Szene.

Enzius und Manfred treten ein. Ersterer trägt eine prächtige Schärpe.

Manfred.

Nein Bruder, so erlangst du nicht den Himmel
Solch ketzerisch Verhalten schleudert dich
Vom sau'rerklimmten Berg des Heiles wieder
Dem Pfuhle zu, worin wir Andern waten.

Enzius.

Wenn Manfred scherzt, wär' es vergebne Mühe
Dem Strom der losen Laune sich zu stemmen,
Er rollt, bis seine Quelle ist versiegt.
Ich bitte dich, mein Bruder, schweige hier,
Bedenk den Ort, bedenke
(auf den Kardinal deutend)
diesen Zeugen.

Manfred.

Bedenk du selber deiner Sünde Art.
Es ziemt sich, hier sie kund zu machen; denn
Ein geistliches Gericht ist in der Nähe,
Das falsche Heilige, wie du, verurtheilt.
Herr Kardinal, ich klag auf schnöden Abfall
Vom Christenthum, hier gegen Enzius,
Den jugendlichen König von Sardinien.

Kardinal.

Was ist es, das die Kaisersöhn' entzweit,
Und mich zum Richter heitern Zwist's beruft?

---

[1]) Ich publiziere diese Bruchstücke der älteren Fassungen nicht etwa aus dem Grunde, weil ich ihnen einen besonderen poetischen Wert beimesse, sondern lediglich, um einen weiteren Einblick in des Dichters Arbeitsweise zu gewähren und Kontrolmaterial für meine Aufstellung der Fassungen zu geben.

Enzius.

Da euer Ohr geduldig sich dem müss'gen Scherz
Hingiebt, so hört des Handels nicht'gen Gegenstand,
Der Bruder gönnt mir diese Schärpe nicht.

Manfred.

Nicht gönnen? Wie? Was fällt dem Stolzen ein?
Pflück du die Wunder Aepfel von dem Baum
Der Hesperiden, raub das goldne Vliess,
Erobre von den Schatten, Helena;
Nicht wird der Neid mein fürstlich Herz beflecken.
Was hier errungen werden kann, dazu
Hält Manfred sich berufen. — Eminenz,
Mein Bruder ist, Ihr wisst, ein frommer Beter,
Mischt Wasser stäts zu seinem Wein, und hat
In Jugendlust noch nie ein Weib berührt.
Soll mich's nicht schmerzen, wenn so hoher Ruhm,
So fleckenlose Reinheit sich verunziert.
Seht nur die Schärpe, die der Perserschach
Nicht prächt'ger trägt. Von wem, Herr Kardinal,
Meint Ihr, dass dieser Heil'ge sie empfangen?

Enzius.

Nicht heilig zwar, bin ich doch so geartet,
Dass ich bekenne gern vor dem Verhör —
Die Schärpe ist der Dank des Lanzenrennens,
Von heute früh. Die Königin des Festes,
Die schöne Sarazenin Roxelane
Die unsern Hof ziert, gab sie mir, das Glück
Liess mich im Spiel zu ihrer Ehre siegen. —
Genug! — Traft Ihr den Weg nach Pisa sicher?

Manfred.

Er weichet aus! Er lenket ab! Was soll der Weg
Nach Pisa hier zur Sache? Sie liegt ab

Von dem gemeinen Wege. Eminenz,
Der Blick! Der Blick, mit dem der heil'ge Enzius,
Von dieser jungen Göttin unsres Hofes,
Der reizumstrahlten Roxelan' empfing
Die Schärpe, seht, der Blick bezüchtigt ihn
Verbotner Neigung
Zum himmelvollen, himmelschenkenden Heidenkinde!
Er brannte, dieser Blick! Er machte blühn
Die Rosen alle auf dem Angesicht
Der süssen Zauberin! Ist dieses recht?
Er strebt den Engeln zu, der kalte Enzius!
Begnüg' er sich am Himmel, den er sucht!
Er lass uns armen Sündern dieser Erde
Der armen Erde bunte Sünderlust!

Kardinal.

Es scheint, mein Prinz, die Liebe zu dem Bruder
Euch bis zu hohen Opfern zu begeistern.
Ihr nähmt, ich glaub, um seiner Seele Heil
Die Schuld des Blicks, dess ihr ihn angeklagt,
Des glühnden Liebesblickes gern auf Euch?
(Manfred blickt betroffen nieder und schweigt.)

Enzius.

Ich warnte Dich, mein lieber Manfred. Schlimm
Ist allzuweit getriebner Scherz. Du siehst,
Wie man verhängnissvoll Dir deine Worte
Ausdeuten könnte, wären sie nicht Scherz!

## Zweiter Aufzug.

### Erste Szene.

Der Saal, wie zu Anfang des ersten Aufzugs. Thaddäus von Suessa kommt mit dem Kämmerlinge. Nachher der Kaiser.

Thaddäus.

Hier bleib, der Kaiser will dich hier
Vernehmen, Kämmerling. Er jubelte,
Der Kardinal? Sagst du? Hast du's auch recht
Bemerkt? Irrst du dich nicht?

Kämmerling.

Ich irr' mich nicht.
Er jauchzte, wie der Vogel, dessen Fuss
Des Vogelstellers Schling entronnen ist.

Thaddäus.

Seltsame Zeichen; Unheil deutend Jubeln!
Und mir, mir wollte er nicht Rede stehn,
Als ich auf Unterhandlung drang! Ich bin
Ergrauet in Geschäften, weiss den Aal,
Der mir entschlüpfen möchte, festzuhalten.
Doch diese Schlange war mir allzu schlüpfrig.
Hier kommt der Kaiser.

Der Kaiser (tritt ein in festlichem Kleide).

Wird's mir nicht mehr gegönnt, eine Stunde
Vom trocknen Ernste auszuruhn im Arm
Der holden Traumspendrin, der Dichtung? Was?
Was willl der Kämmerling?

Thaddäus.

Erzähle.

Kämmerling.

Ich
Ging Nachmittages durch die Gallerie
Von wo man in die Fenster schauen kann
Von der Abtey, die den Herrn Kardinal
Gastlich empfangen hat. Ich sah im Ränfter
Ihn reden mit dem Bruder Cölestin,
Der, wie ich weiss, nach Rom vor kurzem reiste.
Neugier bezwang mich, ich blieb stehn und drückte

Mich hinter einen Pfeiler, und nun sah ich,
Dass Cölestin ein Schreiben übergab.
Bleich ward der Kirchenfürst, als er's erbrach,
Er flog es durch, dann stürzte dunkles Roth
Ihm auf die Wangen, und dem Aug' entsürzte
Ein Strom von Thränen.
Er liess das Schreiben fallen, faltete
Die Händ' und sah mit heissem Blick gen Himmel.
Und dann umarmte er den Cölestin.
Der Abt erschien, der Prior kam, es füllte sich
Der Ränfter an mit allen Patribus,
Worauf der Kardinal dem ganzen Kloster
Eifrig und triumphirend etwas vortrug.
In diesem Augenblick erschienen Menschen,
Die zwangen mich, den Lauscherplatz zu lassen;
Doch eine halbe Stunde später hört' ich
In der Abtey ertönen das Tedeum.

Kaiser.

Hast du noch sonst was zu berichten?

Kämmerling.

Nein.

Kaiser.

So geh.

(Der Kämmerling geht)

Wesshalb, Thaddäus, lässt du mich
Das Plaudern dieses Burschen hören?

Thaddäus.

Herr,
Ich fürchte Unglück. Unsre Feinde jubeln,
S' ist was geschehn, was deiner Sache schadet
Wenn wir es nur erst wüssten!

Kaiser.

Lieber Alter!

Willst du mir nützen, fürchte nicht zu viel.
Die Furcht ist der Magnet, der Böses anzieht,
Im Dunstkreis ängstlicher Gedanken zeugen
Sich Schrecken über Schrecken, und ein Unglück,
Ein wirklich Unglück ist's schon, wenn wir beben
Vor dem Erträumten. Doch ein lichtes Haupt
Umschweben starke, lichtesfrohe Götter.
Die grösste Tugend ist die Heiterkeit,
Und dass man trägt geruhig, was man muss.

Thaddäus.

O Herr, vergieb dem Diener, dem das Haar
Auf deinem Haupte heilig ist, die Sorge.
Nicht aus der Luft saug ich die Bangigkeit.
Ich schickte vor 'ner Stunde nach dem Kloster,
Wollt' reden mit dem Kardinal, er ward
Verläugnet, und der Bote sagte mir,
Er solle fortgeritten seyn.

Kaiser.

Nun wohl.

Er wird sich wohl Bewegung machen wollen.

Der Kämmmerling (kommt zurück).

Ein Ritter, Kaiserliche Majestät
Sprengt' athemloser Eile in den Schlosshof.
Er komme von Rom, und habe was zu sagen.
Was eilig sey; so spricht der Ritter.

Kaiser.

W

Ist dieser Mann?

Kämmerling.

In deines Zimmers Vorsa-

Kaiser.

Führ ihn zu mir. Ich will die Posten hören.

(Kämmerling ab.)

Was wird es seyn? Ein leerer Lärm, nichts weiter.
Das Leben schilt beständig roh und grell
In das Gespräch, was unsre Seele hält
Mit ihrem Genius und der Schönheit. — Manfred
War just am Singen eines Minneliedes,
Als du zu mir dich wandtest. Durstig trank
Mein Ohr das Säuseln seiner schönen Schwingen.
Ich hab' seit lange kein solch Lied gehört;
Es glühte röthlich, wie der Mond, wenn er
In lauern Nächten sanft und innig über
Der Berge goldbeglänztem Haupt emporschwimmt,
Und leis beginnt das Fest der Lieb' und Andacht.
Es thauete süssduftend hin, wie Honig,
Den mit dem zarten Mund die kleine Biene
Der Ros' abküsst von Schiras. — — Sieh, es macht
Mich selber zum Poeten. Ich vergesse
Ganz unsern Ritter und die Wirklichkeit. —
Ja, wahrlich, wär ich Friedrich nicht, der Kaiser,
Ich möchte Friedrich wohl, der Dichter, seyn;
Dann wär ich Kaiser meiner Träume; dreist
Setzt' ich mich mit den Göttern selbst zum Mahl. —
Nun komm, weil ich der Kaiser einmal bin,
Muss ich den Ritter hören.

(Er geht mit Thaddäus durch die Flügelthür ab.)

Zweite Szene.

Roxelane (tritt auf).

Er folgt mir nach; der schöne Bruder naht;
Unwissend folgt er seiner Schwester Pfad,
Der Schwester Pfad! Er sucht die Mitgeborne
Die Niebesessene! Die Fast Verlorene! —

Er liebt mich schon, ihm sagt's das Herz, wie mir,
Dass einer Riesen Ceder Sprossen wir;
Ihm sagt's das Herz, sein Blick voll Ruh und Güte
Schaut sanft nach mir, enthüllt mir sein Gemüthe.
Ihr Engel, einst gezeugt von Allahs Macht
Dass Ihr der Welt Geheimnisse bewacht;
Legt mir die Finger auf die schwache Lippe,
Damit ich vom verbotnen Glück nicht nippe.
Ihm an das Herz zu fallen, treibt es mich,
Ihm: Bruder! zuzulallen, drängt es mich!
O rauscht Ihr Engel, mit den ernsten Flügeln,
Und lehrt mich des Entzückens Stürme zügeln.

### Dritte Szene.

Enzius. Roxelane.

Enzius.

Ich folge dir, du holder Morgenstern,
So fremd und so vertraut, so nah, so fern,

Roxelane.

Und warum folgst du mir?

Enzius.

Im Räthselspiele.

Zu künden unverstandene Gefühle.

Roxelane.

So bleiben sie ja Räthsel.

Enzius.

Räthselhaft

Ist immerdar der süssen Minne Kraft.

Roxelane.

Du nennst mich Morgenstern, bin ich ein Stern,
So darf ich nicht aus meinen Bahnen weichen,
Die Liebe sucht der Liebsten Nähe gern;
Wie aber willst du deine Minn' erreichen?

Enzius.

Das Auge ist der Seele mächt'ge Hand,
Womit sie greift zum fernsten Himmelsraum
Das Aug' erobert ihr das Azurland,
Und schenkt den Stern gefällig ihrem Traum.

Roxelane.

So ist's ein Traum, der deine Seel' umfangen?

Enzius.

Ist nicht die Minn' in Träumen stäts gegangen?

Roxelane.

Und dann erwachte sie; und alles wich!
Der Himmel schwand, der Morgenstern erblich!

Enzius.

O glaube, nie wird meinen Traum versehren
Der herbe Tag. — Willst du mein Räthsel hören?
(Er zieht ein Blatt aus dem Busen und liest gegen sie gewendet:)
Hat der Venus Sohn getroffen,
Offen
Klaffen dann vom Pfeil die Wunden;
Stunden
Tiefsten Wehes, bittrer Schmerzen, nagen an der Seel' unsäglich
Nagen kläglich.

Als du aufgingst unsern Tagen,
Sagen
Musst ich mir in meinem Muthe,
Blute
Armes Herz nun ohne Ende, deiner Zärtlichkeit Verschulden
Musst du dulden.

Aber anders wurd' es, besser!
Messer
Blieben ferne, lieblich spielten
Zielten
Ruhige Gedanken milde. schwankten über Roxelanen
Friedensfahnen.

Nie hab ich in engen Schalen
Strahlen
Unsrer Sonne fangen wollen,
Grollen
Kann ich nicht der Welt, wenn brünstig sie verlanget.
dich zu schauen.
Stern der Frauen!

Nahst du mir, so naht ein Segen
Regen
Süssen Mannas träufelt nieder;
Wieder:
Gehst du, stärkt die Hoffnung, immer dich auf's Neue zu
gewinnen,
Meine Sinnen!

Sag warum blieb fern die Wehmuth?
Demuth
Fesselt fromm geweihtes Sehnen,
Thränen
Wein' ich, aber freud'ge, Amor hat mein krankend Her
geheilet,
Nicht getheilet.

Sprich, erklär mir's holdes Räthsel!
Räthsel
Bin ich mir, ist mir die Liebe;
Triebe,

Nächtlich brüllend sonst wie Löwen, warum ruhen im
Gedämmer
Meiner still vom Glück erfüllten Seele, sie wie fromme
Lämmer?

Roxelane.

Deine Räthsel, schöner König, tönen wie im Thal die Lieder,
Echo wachet auf am Felsen, hört sie, singet Räthsel wieder:
(Sie legt die Hand nachdenkend an die Stirn,
und sagt nach einigem Besinnen:)
Fragst, warum aus Liebesflammen
Stammen
Deinen Tagen keine Klagen?
Sagen
Müsst ich dir, wie ich dich liebe, und nicht dunkel mehr
dir bliebe
Deine Liebe!

Wenn du mir an's Herze sänkest,
Tränkest
Ströme meiner Zärtlichkeiten:
Gleiten
Würden in den Busen Ströme Lichtes, dich belehrte Klarheit
Klärte Wahrheit!

Dass doch bald der Tag erglänze!
Kränze
Reinen Glückes warten Deiner!
Meiner
Warten Stunden goldner Freiheit, in das Auge dir zu
schauen,
Meines Busens tief Geheimnis deinem Busen zu vertrauen,

Enzius.

Welch verwirrendes Gewebe! Schöne Fürstin aus dem Osten,
Jetzo lässest du zuerst mich, dumpfer Zweifel Qualen kosten.

Roxelane.

Glaube, Enzius, im Spiele werden sich die Qualen lösen.
Und ich seh dich himmlisch lächelnd von dem Zweifel schon genesen!

Enzius.

Zeugen nahn, ich höre Tritte.

Roxelane (in die Szene blickend).

Himmel Manfred!

Enzius.

Du erbleichest?

Roxelane.

Bleib bei mir, Geliebter! Wehe! Ich muss beben, wenn du weichest!

Enzius.

All Ihr Heiligen! Was ist das?

Roxelane.

Ach, er suchet mich verwirret:
Und er weiss nicht, der Unsel'ge, wie an mir und sich er irret!

Enzius.

Ha! So ist doch wahr das Unheil! Bleibe still, ich weiche nicht.

Vierte Szene.

Manfred. Die Vorigen.

Manfred (eilt leidenschaftlich auf Roxelane zu).

Dich, dich such ich! Wie der Sklave schmachtet nach des Tages Licht,
In dem dumpfen Kerker; schmacht' ich, deine Hände zu ergreifen,
Und von meiner Brust die Lasten, und den Fels des Wehs zu streifen.

Ich vermag nicht mehr zu schweigen, dulde meine wilden Worte,
Denn, bei Gott, du musst mich hören! Nicht entrinnst du diesem Orte!

Roxelane.

Manfred!

Enzius.

Bruder!

Manfred.

Kalter Enzius, dämpfe, was zu dämpfen ist,
Doch versuch' es nicht, zu löschen, wenn die Flamme um sich frisst,
Und die Balken schon erglühen, die der Ernte Haufen tragen;
Und an heissgebräunten Garben schon die nahnden Gluten nagen!

Enzius.

Bruder, mäss'ge dich, ich flehe, schaue diese Pfeiler an;
Wenn's der Vater hört! Ach! giebt es nichts, was dich bezähmen kann?
Tritt ein Ritter, welcher seine Pflichten gegen Damen kennt,
Wohl so roh und so gewaltsam, zu der Frau, für die er brennt?

Manfred.

Hat das Unglück andre Rechte, als die es sich selber schrieb?
Muss die Flut sich schelten lassen, dass sie nicht im Ufer blieb?
Liebe, die erhörte, schweiget, decket sich mit Blüthenzweigen,
Aber die verworfne Liebe darf sich kühn den Menschen zeigen;
Nur das Glück ist's, welches flüstert, nicht zu wecken Schicksals Rache,

Schreien darf das Weh! Kein Neider schadet der verlornen Sache!
Täusch' ich mich denn, Roxelane? Glaub ich, dass mir Hoffnung blüht?
Nein verstossen hast du Manfred, und ihn fliehet dein Gemüth!
Hast das Menschenkind verachtet, und dem Heil'gen dich ergeben;
Hast in Gram mein Herz ertränket, und entblättert mir das Leben;
Aber hütet Euch, Ihr Frohen! denn mein Schmerz ist auch ein Riese,
Hütet Euch, dass er nicht heulend Euch zerstampft des Glückes Wiese!

Roxelane.

Drohst du der, die du zu lieben vorgiebst, wüst und freventlich?
Ich verachte Dich und gehe!
(zu Enzius)
König! Ihr beschützet mich.
(Sie geht.)

Manfred.

Stolzes Weib! Du mich verachten?
(Er will ihr folgen.)
(Die Flügelthüre im Grunde wird aufgethan.)

Enzius (hält Manfred auf.)

Wie sich deine Sünde brüstet.
Hege Scham! Der Vater nahet, ernst und finster, Stahlgerüstet!

Fünfte Szene.

Der Kaiser (im Harnisch, tritt auf). Die Vorigen.

Kaiser.

Ja, im Harnisch erscheint der Kaiser, und er mahnt

Zu dem Harnisch Euch auch, Ihr meine Söhne.
Die weiche Seide thut von Euren Gliedern
Entkleidet Euch des Sammtes! Legt das Hemd
Von Eisen an, denn eisern ist die Zeit.
Hängt Eure Lauten an den Wänden auf,
Die Welt verlangt nach Minneliedern nicht,
Sie ist nur lüstern nach Trompetenwirbeln!
Der Pabst ist entflohn!

Enzius.

Entflohn? Wie ist das möglich?

Kaiser.

Mein lieber Sohn! Was ist unmöglich dem Verrathe?
Der Kanzler Peter hob den Reigen an,
Nun folgen andre auch. — Genua verräth
Den frischgeschlossnen Frieden, Alberich
Und Frangipani, deren Treu' ich Rom
Und Ostia anvertraut, sind auch Verräther;
Warum? Ich weiss es nicht. Ich machte diese Menschen
Gross, Reich und Mächtig. — Meine jungen Löwen,
Erhebt zum Sprung die Glieder; Stellet Euch
Als Wächter treu vor unsres Wappens Zelt,
Es gilt noch einen Gang mit jener Brut
Der alten Nacht! Den Geyern und den Eulen!

Manfred.

Mein Vater, in den Harnisch stürz' ich mich!
Manfred sagt Dank dem Pabst für seine Flucht;
Schildhalter will ich seyn dir, Waffenträger,
Und mit dem Enzius ringen in der Schlacht
Um deine Liebe! Heil dem flücht'gen Gegner!
Im Kriege heilt ein Herz, das mit sich hadert!

(Er geht.)

Kaiser.

Was will dein Bruder?

Enzius.

Vater, forsche nicht!
Lass uns ihm Heilung wünschen, die er sucht. —
O armer, lieber Vater, Thränen dringen
Zum Auge mir, seh' ich dein würdig Antlitz
So ernst und kummervoll! Könnte dein Enzius
Für deine Ruhe kämpfen! Musst du wieder,
Da du die müden Glieder in dem Schatten
Des sanften Oelbaums endlich pflegen wolltest,
Schweiss, Mühe, Noth bestehn? Mein Herz bricht mir,
Seh' meinen grossen Vater ich so traurig.

Kaiser.

Aus deiner Lieb', aus Enzius Sinne weht
Mich in der herbsten Noth ein Athem an der Stärke.
In vielen Dingen war mein Leben peinlich.
In einem Stücke muss ich's dennoch preisen,
Dass es den Sohn mir gab, der nie den Vater
Durch einen Athemzug gekränkt. — Das sey,
Weil's Wahrheit, dir gesagt in dieser ernsten Stunde.
Nun, lieber Sohn, bedenken wir, was Noth.
Zieh gleich mit Manfred und dem Kern des Heeres
Hin nach Fossalta und lagre dort. Wir müssen
Die Feinde suchen, eh sie suchen uns.
Zwar seh ich die Geburt der neuen Gährung
Noch nicht, doch hör ich, wie mich dünkt
Das Zischen schon der alten Städtehydra.
Ich will hier noch die Modeneser sprechen
Und die von Parma, prüfen, ob sie mir
Die bis hieher bewahrte Treu erhalten,
Dann folg' ich dir. — Gehab dich wohl, mein Sohn.

(Enzius geht, in der Thür kommt ihm Thaddäus entgegen.)

## Siebente Szene.

Rathsherren von Modana und Parma (treten auf).
Unter ihnen: Gherardo von Canale; und Azzo.
Vorige. [D. h. der Kaiser etc.]

Der Kaiser (neigt vor den Eingetretenen, die im Hintergrunde stehn bleiben, das Haupt, wendet sich aber dann zu Thaddäus).

Sehr unerwartet ist Uns, lieber Kanzler,
Was Ihr von diesem Schritt des heil'gen Vaters,
Dem ausgeschriebenen Conzil, der Ladung,
An Uns, in sonderbarer Weis' erlassen,
Uns habt berichtet. —
Es ist des Kaisers Amt, den Freveln wehren,
Wo sie, und wie sie sich bereiten mögen.
Ein ungeheurer Frevel aber strebt
Sich in Lyon jetzt zu vollenden. Denn
Es sitzen zu Gericht und über Uns,
Die selber Recht von unserm Thron empfangen
Von Uns, als ihrem höchsten Herrn und Richter,
Und woll'n Gewalt gebrauchen gegen Uns,
Die höchste Macht, in der die andern Mächte
Der Erde sich verklären und sich rein'gen,
Wie Wolken in der Sonne heil'gem Glanz.
Wir senden Euch desshalb in unsrer Vollmacht[1])
— — — — — — — — — — —

(Thaddäus geht. Der Kaiser wendet sich gegen die Gesandtschaft. Gherardo und Azzo treten vor.)

Was bringen meine Städte: Modena
Und Parma?

---

[1]) Die folgenden Verse nicht vollständig erhalten.

Gherardo.

Unterthänigkeit und Huld'gung
Und Dienst, beut Rath und Bürgerschaft von Parma
Durch mich der Majestät des Kaisers an.

Azzo.

In mir wirft Modena sich dir zu Füssen.

Kaiser (zu Beiden).

Es sind bei Euch noch Welfen, wie ich höre.

Gherardo.

Der Herr verderbe sie! Er thue auf
Den Schlund der Erde, und die Rotte Korah
Stürz' in den Abgrund! Grosser Herr und Kaiser,
Du kannst nicht bitterer die Welfen hassen,
Als Parmas treue Bürgerschaft sie hasst.
Wie Epheu rankt sich unsre Lieb um dich,
Schlingt fest die Ranken um den stolzen Stamm.
Von deiner Macht, und opfert lieber Zweige
Und Blüthen auf und Blätter, als dass sie
Von dem umschlungnen Stamm sich reissen liesse.

Azzo.

Amen spricht Modena. Ist Parma Epheu,
So gleichet Modena der festen Eiche,
Die ihre Wurzeln in den Felsen treibt
Der Treue! Brechen kann die Eiche, aber
Nicht von dem Felsen ihre Wurzeln reissen.

Gherardo.

Ein Sklav ist Parma, der die Hand des Herrn
In Unterwerfung küsst, und dessen Stolz
Gehorsam ist und dessen Hochmuth Dienen.

Azzo.

Ist Parma Sklav; gleicht Modena dem Wurme,
Er wohnet zu den Füssen dessen, der

Ihn tritt, und krümmt sich nur, und ächzet nicht,
Wenn er getreten wird.

Der Kaiser.

Genug! Genug!
Wir danken Euch für die Versichrungeu
So redlich, als Ihr sie gegeben habt.
Mit wieviel Reisigen und Rittern denkt Ihr
Das Heer der Ghibellinen zu verstärken?

Gherardo.

Darüber fehlt mir Parmas Willensmeinung

Azzo.

Ich muss gestehn, ich bin nicht unterrichtet.

Kaiser.

So liesst Ihr just das Wichtigste zurück.
Doch thut es nichts. Ich kenne Eure Stärke.
Parma stellt tausend Reiter, Modena
Mir funfzehnhundert. Binnen zween Tagen
Sind beider Städte Haufen mir gerüstet
An der Fossalta, wo der neue Kampf
Vermuthlich wird beginnen. Sagt den Städten,
Sie sollen pünctlich halten ihre Frist;
Wo nicht; wird harte Strafe sie ereilen
Für frühere und jetz'ge Säumigkeit.

(Ab. Die Übrigen gehn auch auch ab bis auf Azzo und Gherardo, welche auf der Bühne bleiben.)

Achte Szene.

Gherardo. Azzo.

Azzo.

Ein gewalt'ger Herrscher, dieser Kaiser Friedrich!

Gherardo.

Ein grosser Mann! — Ein würd'ger Potentat!

Azzo.

Ihr nennt Euch seine Sklaven.

Gherardo.

Ihr verglicht
Die Modenesen Würmern! Pfui! Ein Wurm
Ist doch ein gar zu winzig Ding, Herr Azzo.

Azzo.

Ihr wisst. Gherardo, dass die Würmer stechen,
Dass selbst den Löwen töten kann ein Wurm.
Ich finde den Vergleich so übel nicht;
Womit ich aber gar nichts sagen will,
Denn Modena bleibt treu dem grossen Kaiser.

Gherardo.

Ja wohl! Ja wohl! Für Parma bürg ich auch.
Was soll man thun, als ihm gehorchen, und
Durch Schmeicheleyn den Druck zu lindern suchen.
Er hat einmal die erzne Ferse auf
Dem Nacken der lombard'schen Freiheit!

Azzo.

Ja,
Was wird noch daraus werden? Hat er erst
Den heilgen Stuhl besiegt, und unsre Schwestern,
Glaubt Ihr, wir werden anders seyn als Knechte?

Gherardo.

Ach nein! Das ist der Jammer ja, dass wir
Im Grunde gegen unsern Vortheil fechten,
Und gegen die, mit denen eine Brust
Wir sogen, welche unsre eigne Mutter
Italien gebar. Wenn ich dran denke,
So möcht ich weinen. — Ach das schöne Mailand!
Die herrliche Bologna!

Azzo.

Die gefällige
Piacenza! Das gewässerreiche Mantua!

Gherardo.

Blutig rollt durch Verona bald die Etsch!

Azzo.

Nicht erntet Lodi mehr der Ceres Segen!

Gherardo.

Das Wort der Weisheit starb in Padua!

Azzo.

Der Tanz der Bergamasken ist dahin!

Gherardo.

Zur Wüstenei wird unser Gottesgarten,
Der Fremdling sucht die Stätte, wo wir standen,
Wenn unser Schirmherr sinkt! Wenn unsre Brüder
Im Kampfe sinken! Nicht verschonen wird
Die Hand des Siegers uns. So treu wir dienten,
Wir werden ewig doch ein Dorn ihm seyn.

Azzo.

Das ist es! Das! Er ist ja ein Tyrann.
Die Freiheit schreckt ihn und die Städte sind
Ihm widrig wie das Gift!

Gherardo.

Wenn man bei Zeiten
Sich noch verstände, könnte man das Unheil
Vielleicht noch wenden!

Azzo.

Ja, das ist gefährlich.
Denn seht, eh' man sich blossgiebt, muss man doch
Einander recht von Herzensgrunde kennen.

Gherardo.

Ja, und wer schaut dem Andern in das Herz?

Azzo.

Das ist das Unglück! 'S giebt gar viele Schurken;
Und Mantelträger, heute so und morgen so.

Gherardo.

Wenn Parma plötzlich welfisch sich erklärte —

Azzo.

Ich wüsste nicht, was Modena dann thäte.

Gherardo.

Das führt zu nichts. Ich bin ein Kriegsmann, hasse
Den langen Umschweif.

(Er sieht umher.)

Zeugen sind nicht da:
Ich straf' Euch Lügen, wenn Ihr mich verrathet.
Parma ist tief im Innersten schon Welfisch.
Zwei Drittel unsrer Bürger und des Raths
Sind für die Sach' gewonnen. Heute Nacht
Vermählt der Oberst Tavernieri seine Tochter;
Der Hochzeitsjubel dienet unserm Anschlag.
Wenn alles sorglos sich im Wirbel dreht,
In Wein begraben liegt, so öffnen wir
Des Pabstes Neffen, Hugo Sanvitale
Mit seiner Schaar das Thor — und morgen früh
Weht, wenn es Gott gefällt, die rothe Fahne
Mit den zwei Schlüsseln frank von unsrem Dom.

Azzo.

Ist das Eur Ernst?

Gherardo.

So helf' mir Gott, als ich
Die Wahrheit Euch gesagt!

Azzo.

Dann zählet Modena
Zu Euch. Wir wollen Boten senden; sehn sie
Von Eurem Dom die Kirchenfahne wallen,

Soll'n unsre Thürme gleiches Zeichen tragen,
Und unsre Thore öffnen sich dem Bunde
Wie Arme, die die Braut dem Bräut'gam öffnet.

Gherardo.

Hier meine Hand! Parma küsst Modena!
Triumph, dass Ihr des Sinnes seid! Wer wollte
Bei dem gebannten Ketzer stehn! Wir ziehen
Vereinigt nach Fossalta! Freilich nicht,
Wie es der Kaiser will. Glaubt mir,
Sein Schicksalsstern beginnet, ihn zu hassen.
Man kann nichts bessres thun, als ihn verlassen.

(Sie gehn zu verschiedenen Seiten ab.)

## Dritter Aufzug.

Im Lager des Kaisers bei Fossalta. Ein Zelt.

### Erste Szene.

Der Kaiser. Marinus von Ebulo.

Kaiser.

Sind die von Parma und Modena
Nun eingerückt?

Marinus.

Noch nicht, Eur' Majestät.

Kaiser.

Heut' ist der Tag, den ich den Städten setzte.
Ich hoffe dennoch, dass sie pflichtvoll kommen.

Marinus.

Mag seyn. Und bleiben sie am Ende aus,
Thut's auch nichts, Kaiserliche Majestät.
Das Wälsche Volk ist mir im Grunde lieber
Im Antlitz, als zur Seite. Falsche Freunde,
Die hab' ich gern auf Schusses Weite von mir.

Kaiser.

Recht magst du haben, Alter; doch der Kaiser
Siehst du, der braucht gar Mancherlei; der braucht
Die Guten und die Bösen. — Ist das Kriegs Volk
Vollzählig und im Stand? —

Marius.

Ich denk's, o Herr.
Wenn du nachher die Musterung halten willst,
Wirst du, ich hoffe, mir zufrieden seyn.

Kaiser.

Hast du von Abfall oder Meuterei
Anzeichen wohl bemerkt?

Marinus.

Herr, grad heraus!
Verlass dich nicht zu sehr auf die Apulier,
Und auf die Wälschen überhaupt.
Ich kanns nicht hindern, sieh, die Bettelmönche
In Schaaren strömen sie zu ihrem Lager,
Und jeder dieser Unbeschuhten ist
Ein Knecht und Bote Oktavians, ich weiss es.

Kaiser.

Wie ist es mit den Deutschen?

Marinius.

Die sind sicher
Der Deutsche kann ein Tölpel seyn, doch ein
Verräther ist der Deutsche nicht. Die halten.

Kaiser.

Nun, wohl, so steck die Wälschen unter sie.

Marinus.

Gäb' Ansteckung. Verzeih, mein grosser Kaiser;
Der kleine Dienst ist deinem Aug' zu klein.
Spann' ich den Schelm zusammen mit dem Braven

So nimmt der Schelm den Braven mit sich fort.
Die Menschen taugen einmal alle nichts —
Halt mir zu Gnaden, dass ich's grad heraus
So sage, wie ich's meine. — In ein Lager
Hab' ich die Wälschen alle eingepfercht;
Wenn sie nun übergehn, so gehn sie über
Auf ihre Kosten und Gefahr. Sie reissen
Uns keinen Mann, der Stich hält, ins Verderben.

Kaiser.

Ich muss dich schalten lassen, alter Rottenmeister,
Im Übrigen denk' ich, das Leid ist aus,
Und neue Freude hebt die mächt'gen Flügel.
Geh, ich komm' bald in's Lager. Hoffentlich
Giebt es den zweiten Tag von Cortenova.

Marinus.

Wir wollen's wünschen.

(Er geht.)

## Zweite Szene.

Der Kaiser (allein. Er sieht dem Marinus nach).

Das ist auch ein Gesicht, was mich nicht lässt! —
Wie? Muss ich mich denn freun, dass ich der Pflicht
Von einem Diener mich versichert halte?
Ist Friedrich denn so arm geworden? — Ja,
Friedrich ist arm und um so ärmer, als
Den Schein des Reichthums er um sich verbreitet,
Verbreiten muss. Die letzten Wellen weichen,
Und Ebbe wird im Stande meiner Sachen.
Ich aber muss mit meines Glückes Schiff
Mich auf den höchsten Fluten lügen! O!
Wie arm ist Friedrich, wie arm und schwach!
Wer sich mit Lügenbildern täuschen kann,
Wem seines Stolzes Einbildung den Traum

Von unermessnen Kräften träumen lässt,
Den schätz' ich glücklich, denn der Mensch ist ja,
Was er zu seyn sich selber eingebildet.
Wem aber klar und scharf der Seele Spiegel,
Die wirkliche Gestalt der Dinge zeigt;
Ach, der ist zu bedauern; Keine Täuschung
Wiegt ihn in ihrem Arm! Ihm schmeichelt nicht
Der holde Wahn, und keine Furienmaske
Deckt sich mit Blumen vor ihm zu. Er zittert,
Sieht er den Feind, der wie zwei Riesen ihm,
Dummheit und Schlechtigkeit entgegenführt,
Denn was ist mächt'ger als das Böse? Was
Ist so unsterblich, wie der Aberwitz? —
Gelassen muss ich scheinen, und ich bebe
Bei jedem Hufschlag, den mein Ohr vernimmt.
Der Reiter, denk ich, kommt mir von Lyon.
Weiss ich nicht schon, als hätt' ich es gehört,
Was Innocenz mir dort bereitet? Wird
Der Feind die Stunde wohl entrinnen lassen,
In der er mich zerschmettern kann? Und was,
Was hab' ich einzusetzen wider diese
Geheimnissvolle Macht? die mächtig ist,
Weil alle Welt im Fieberwahn
Nach Babel taumelt!
Was hab' ich, als die Treue ein'ger Starken,
Und keine Stärke hält dem Strom der Zeit,
Der ihr entgegenrollt! — Das ist der Kaiser,
Und Kaiser Friedrich ist ein armer Mann. —

### Dritte Szene.

Enzius (tritt auf). — Der Kaiser.

Enzius.

Stähle dein Herz, mein Vater! Eine Nachricht
Von bösem Klange bring' ich dir.

Kaiser.

Dein Wort
Ist übel, doch das Antlitz blicket ruhig,
Mit dem du's sprichst.

Enzius.

Ich kann dem Vater nichts
So Böses sagen, was sein starker Arm
Nicht gut und dicht unschädlich machen kann.

Kaiser.

Wie? — Hältst du mich so stark, mein lieber Enzius?

Enzius.

Wer wäre stärker wohl auf dieser Erde! —
Parma und Modena sind abgefallen.

Kaiser.

Sind abgefallen?

Enzius.

Parma stürzte meuchlings
In Blut die Unsern, Modena beging
Den gleichen Frevel, beide Städte stehn
Zu deinen Feinden.

Kaiser.

Wer hat's überbracht?

Enzius.

Gherardo von Canale.

Kaiser.

Das ist ja derselbe,
Dess Athem rauschte von Versichrungen,
Die Parma mir von ew'ger Treue sandte;
Und der kommt jetzt, und sagt den Abfall an?

Enzius.

Er spricht, er theile nicht den Hochverrath,
Er sey entflohn, aufrichtig dir zu dienen;

Du seyst sein rechter Herr; Ich glaubte ihm,
Und nahm ihn auf.

Kaiser.

Und du hast wohl gethan.
Denn wollten wir Jedweden Mann verbannen,
Der uns verdächtig scheint, so wären wir
Bald ohne Heer. Zudem, wesshalb erschien
Er wieder, wenn er schuldbelastet wäre?
Man muss ihm glauben, insoweit hienieden
Noch einem Menschen Glaube werden kann.
O böser Stand der Dinge! Alles wandelt
Sich unter meinen Händen, Ehr' und Biederkeit,
Zerfliessen, fass ich sie, in leeren Dunst!

## Vierter Auftritt.

Manfred. Die Vorigen.

Manfred (eilig hereintretend).

O Schmach und Schande! Unbegreiflich ist,
Wie Menschen solchen Frevels fähig sind!
O Vater! Vater! Welches rasenden Erfrechens
Hat man sich gegen dich erkühnet!

Kaiser.

Manfred!
Diess strudelnde und stürmische Verhalten,
Ziemt keinem Fürsten, Ich verlange, dass
Du ruhig zu mir trittst, wenn du mir was
Zu hinterbringen hast. Ein Fürst muss nie
Vergessen, dass die Völker auf ihn schaun,
Und dass, wenn er nur einen Schritt gewichen,
Vom Gleis der Ruhe, Tausende in wilder,
In fiebernder Bewegung sich verlieren.
Was hast du zu berichten, sag mir's an!

Manfred.

Hier kommt der Kanzler, der es sagen wird.

Fünfte Szene.

Thaddäus von Suessa. Die Vorigen.

Kaiser.

Du bringst das so genannte Urtheil von Lyon!

Thaddäus.

Verkläre nicht in deinem Mund zum Urtheil.
Was schaudervoller Wahnsinn heissen wird,
Bei allen Männern, welche Urtheil hegen. —
Wer weilte gern bei der Geschwulst des Trotzes,
Der Eiterbeule faulen gift'gen Hochmuths,
Mit des Erlösers Namen missgetauft?
Drum sag' ich nur in Kürze, wass ich muss.
Gesprochen hab ich in Lyon, wie ich
Zu sprechen hatte, mein Gewissen klagt
Mich keiner Mindrung deines Namens an.
Was aber frommen Gründe, was Vernunft,
Wenn wilde Feindschaft nur Verderben dürstet?
Ohn' Umfrag, ohne Untersuchung, ohne
Gemeinsamen Beschluss ward diese Sache
Von Innozenz verhandelt; Und er stimmte
Mit deinen Feinden nur; besonders rasten
Die Spanier und die Wälschen: Endlich klang
Aus des entbrannten Pabstes Mund der Spruch:
Du seyst entsetzt in beiden Reichen, quitt
Der Kronen Deutschland und Apulien.
Sie seyn ins Freie jetzt gestellt, und neu
Nun wieder zu vergaben. Jedermann
Sey los und ledig seines Eides. Pflicht
Sey es, dir bis an's letzte Gut zu kommen.
Welch' Würd' und Ehr' auf deinem Haupt gewesen,

Sie sey nun ab und todt. Verflucht sey Jeder,
Der deiner noch als eines Herrn gedenke. —
Als dieses Wort erschollen war; da sah ich
Selbst deine Feinde seitwärts blicken, und
Erbleichen; doch die Freunde wandten sich,
Und gingen aus dem Saal verhüllten Hauptes.
Nur Innozenz blieb fest auf seinem Stuhl,
Und stimmte, ruhig blickend, wie es schien
Mit tiefstem Donnerton an das Tedeum.
Ermuthigt fielen die Prälaten ein,
Des Saales Pfeiler bebten dröhnend nach.
Als der Gesang zu Ende war, da senkte
Der Pabst die Fackel, die Prälaten senkten
Die Fackeln, und des Pabstes Fackel losch,
Und der Prälaten Fackel. Innozenz erhob
Die Stimm' und sagte, auf die Fackeln deutend:
So ist des Kaisers Glanz und Glück erloschen.
(Eine tiefe Pause. Der Kaiser steht nachdenkend, in sich gekehrt. Enzius und Manfred haben sich abgewendet.)

Der Kaiser.

„So ist des Kaisers Glanz und Glück erloschen!"
Bin ich im Sarge denn und schon begraben?
Wie? Beide Kronen, sagst du, sprach der Pabst
Dem zweiten Friedrich Hohenstaufen ab?
[Es folgt die Kronenscene.]

[Vierter Akt.]

Dritter Auftritt.

Gherardo von Canale (anfangs allein). Nachher: Ein Vermummter.

Gherardo.

O, dieser Tag stürzt alle Ghibellinen,
Ich seh' es an dem Antlitz, ihrer Ersten,

Das, einer Trauerfahne gleich, den Tod
Der Hoffnung, die im Herzen starb, verkündet.
Zeit wird es, aus dem Schiffbruch sich zu retten.
Soll ich den Prinzen ohne Botschaft — — Nein!
Pfui! Pfui! Das wäre doch zu bös gehandelt.
Ich will ja meinen Nutzen nur, ich bin
Kein Bösewicht, der Lust am Elend hat!
Der junge König hat es nicht verdient,
In seiner wilden Feinde Hand zu fallen;
Dem Prinzen sag' ich erst des Königs Noth,
Das sey mein letzter Dienst!

(Er will abgehen.)

Ein Vermummter (erscheint auf dem Felsenwege.)

Gherardo von Canale!

Gherardo.

Wer ruft? — Ha, Nachtgespenst, was willst du mir?

Der Vermummte.

Lies! Prüfe, Handle!

(Er wirft einen Brief hinunter.)

Gherardo.

Was? ein Brief!

(Er hebt den Brief auf. Der Vermummte verschwindet hinter den Felsen.)

Verschwunden
Der Bringer, wie ein Bild der Phantasie.
Ich ahne schon, der Brief kommt von den Welfen,
Allein wesshalb die seltsame Beförderung?

(Er bricht auf und liest.)

Wir wissen, du bist beim König Enzius. Ugones Zug liefert den König mit den Seinigen in unsre Hand, und macht uns dann mit leichter Mühe zu Meistern des Kaisers und des Manfred. Wir wissen:

Ugones Zug ist verrathen. Auf dir steht demnach unsre Hoffnung. Du wirst durch List und Klugheit zu verhindern wissen, dass Manfred seinem Bruder zu Hülfe kommt. Das Wie? bleibt deinem Scharfsinn überlassen, du bist scharfsinnig, wir haben das in Sanct Sebastians Abtey erfahren. Handle wie du musst, bei Gott, du bist verloren, wenn du nicht das thust, Was wir dir anbefehlen. Siegen wir, so fällt das Haupt des Ungehorsamen unter dem Beile des Henkers. Siegt der Kaiser, so geben wir ihm Nachricht von dem Verräther in seinem Lager, und deine Tage sind auch dann zu Ende. Du wirst vielleicht verzweifeln, wenn du diess gelesen; das ist gut, denn die Noth macht erfinderisch.

O all ihr Himmelsmächte, welch ein Blatt!
Die Hand des Kardinals — o Herr! o Herr!
Ach rette mich aus dieses Teufels Krallen!
Ach, nun seh' ich die scheussliche Gestalt
Des alten Feindes! Wie die Augen funkeln!
Wie sich die schwarze Mähne borstig sträubt.
Wie aus dem rothen Rachen schon die Flammen
Die mich verzehren sollen, dampfend schlängeln!
Wort hält der Fürchterliche! Ach mein Gott,
In wessen grause Macht bin ich gefallen!
Verloren bin ich, muss mein elend Leben
Durch einen schwarzen Frevel retten!

## [Fünfter Akt.]

### Dritte Szene.

Bologna. Ein Kerker. Im Hintergrunde eine Thür.

Enzius (sitzt am Fenster).

Wo bliebst du, meines Lebens bunter Traum?
Dämmernd liegt hinter mir, was ich gewesen.

Da blinkt's von Kronen, Schwertern, Lanzen, Fahnen,
Da schallt's von Lauten- und Trompetentönen!
Wie sicher schien das Alles, wie geschenkt
Für Ewigkeiten! Und wo schwand es hin?
Ein Augenblick nahm all die Herrlichkeit!
Verwandelte den Kaisersohn zum Bettler!
Der Arme, der in Lumpen dort am Pfeiler
Sein trocknes Brod zernagt, tauscht er mit dir?
Ich glaub' es nicht. — Und noch vor wenig Tagen,
Konnt' ich sein Gott, sein Schicksal werden; ihn
Mit einem Griff, nachlässig in die Tasche,
Kaum an ihn denkend, glücklich machen! — O
Wir armen Menschen! — Warum quälen wir
Uns doch so sehr, zerbrechen uns den Kopf
Um Wappen und Devisen mancherley
Zum Unterschiede auszusinnen? Ist
Nicht unser Aller wahr gemeinsam Wappen
Ein Todtenbein; und sollten wir nicht alle
Uns durch das Leben kämpfen mit dem Worte:
Vergänglichkeit? —

### Vierte Szene.

Der Kerkerwächter tritt ein. Enzius.

Kerkerwächter.

Gott grüss' Euch, edler König!

Enzius.

Dank, mein Alter.

Kerkerwächter.

Schöpft Ihr was wen'ges frische Luft?

Enzius.

Ja wohl,
Der Abend ist gefäll'ger, als die Herrn
Des Staates von Bologna. Denn er schickt

Mir Alles, was er hat; Labsal, Erquickung
Zu meinem schmalen Fenster mild herein.
Siehst du, mein Alter, immer reicht die Wuth
Der Menschen nur bis an ein Feld, worin
Ihr grausames Gesetz nicht gilt. Und nehmen
Kann uns ihr Zorn, nur was zu nehmen ist.
Die höchsten Güter aber nimmt dir Niemand.
Das holde Licht, sieht es nicht grad so freundlich
In meines Kerkers Kluft, als in des Pallast's
Gewölbten Bogen? Seh' von meinem Thurm
Ich nicht des Himmels mehr, als wohnt' ich unten,
Im Prachtgemach, gehemmt von Dach und Giebel?
Freiheit und Erde haben sie genommen,
Das Licht, den Himmel mussten sie mir lassen;
O glaube mir, mein lieber Bonifaz,
Haushalten können ist der wahre Reichthum;
Das Glück macht uns verschwenden. Seit ich muss
Haushalten mit den Freuden, dünkt's mich oft,
Ich habe deren mehr! —

Kerkerwächter.

Mein edler König:
Mir kommt das Wasser in die Augen, hör' ich
Euch so gelassen und so ruhig sprechen.
Sie nennen mich den rauhen Bonifaz;
Wahrhaftig, man muss rauh wohl werden, wenn
Man nichts im ganzen Jahr thut, als Gesindel
Zum Kerker nein, zum Kerker naus zu schliessen.
Dass ich ein Herz noch hab', lern' ich durch euch.
Mir ist, als hört' ich Messe, seh' ich Euch
So leiden in Geduld!

Enzius.

Mein guter Mann,
Du siehst mich nur die Waffen brauchen, die
Man mir gelassen hat. — Hab ich noch Speer

Und Schwert, um meinen Feinden anzukämpfen?
Was hab' ich, als Geduld? Die will ich tapfer
Und standhaft ihrer Wuth entgegensetzen,
Und wenn sie Dolche haben, mich zu stechen,
So hab' ich Kraft, es schweigend zu erleiden.

Kerkerwächter.

So jung! So schön! So schuldlos!

Enzius.

Sieh, da nennst
Du lauter Glück, was mich hierher begleitet. —
Die Jugend trägt des Kerkers Moder leichter;
Die Schönheit zeugt mir hier in meinem Grabe
Nicht die Versuchung, und, mein Bonifaz,
Dass ich unschuldig leide, ach, das ist
Das grösste Glück in meinem Unglück ja;
Welch eine Höll' umfingen diese Mauern,
Wenn mir die Schuld die grässliche Gesellschaft
In ihnen leistete? — Ich sage dir:
Auf jenem mürben Kissen athmet Nachts
Ein leichter, ruh'ger Schlaf. — Siehst du nun ein,
Was ich behauptete?

Kerkerwächter.

Ich sehe ein,
Was ich zu thun hab'. Zweifelnd, bangend, ob
Ich nicht 'nen Schurkenstreich begehe, kam ich.
Eur' Anblick aber hat mich fest gemacht.
S'sieht nicht aus, wie Frevel; s' ist Gerechtigkeit.
Schwört, König mir, wenn Ihr in Freiheit seid —

Enzius.

O Gott, ist etwas Günstiges beschlossen
Im Rathe deiner Stadt?

Kerkerwächter.

Hofft nichts vom Rath!

Er ist gewilligt, Euren Stamm zu tilgen.
Sie haben sich mit schwerem Eid verbunden,
Und auch die jungen Leute schwören lassen,
In ewigem Gefängniss Euch zu halten,
Unlösbar, selbst wenn Ihr mit purem Gold
Den Marktplatz von Bologna decken wolltet.

Enzius.

In ew'ger Haft! — Und ich hab' Vier und Zwanzig!

Kerkerwächter.

Schwört, wenn Ihr frei, Euch nicht zu rächen an
Der Stadt Bologna!

Enzius.

Was soll dieser Schwur?
Mich rettet Keiner!

Kerkerwächter.

Schwört ihn, edler König!

Enzius.

Du sonderbarer Mann! Leicht wär' der Schwur;
Von allen Dingen, die nicht leicht zu fassen,
War das am schwersten mir, zu fassen, dass
Die Menschen an der Rache Lust empfinden.

Kerkerwächter.

Ich will nicht Fluch auf meinen Nacken laden
Von meiner Vaterstadt! Ich will auch nicht,
Dass Tugend Qual erleide! Mit dem Leben
Hätt' ich den Schlüssel zur Gefängnissthür
Vertheidiget; hielt' man Euch auf gelinde
Bedingung fest. Doch die Hast ist unchristlich
Und grausam. Nun vernehmt zwei rasche Worte.
Vor Kurzem kam verstohlen an mein Haus
'Ne Dame von des Morgenlandes Bildung —

Enzius.

O Gott, was sagst du!

Kerkerwächter.

Schüttete mir Gold
Und Edelsteine viel vor meine Füsse —
Das hab' ich liegen lassen; doch als sie
Für Euch zu weinen anhub, und als ich
Dann dacht' an Euer abgefallnes Antlitz;
Da hat mich's überwunden; gleich kommt sie —
Ich will nicht hindern, was sie mit Euch vorhat.

Enzius.

Du wolltest — treuer — biedrer Bonifaz —

Kerkermeister (ergreift seine Hand).

Bevor Ihr geht, möcht' Euch ein armer Mann
Noch gern was sagen, mein erlauchter König!
Seid gütiger, als Euer Vater! Denkt
Mitunter auch, dass Ihr ein Mensch, wie wir.
Glaubt mir, wir armes Volk, wir lassen uns
Todtschlagen für 'nen König, der nur 'mal
So thut, als gäb er was auf Unsereins.
Nun, nichts für ungut. — Dort an jener Thür
Da springt das Schloss so recht nicht in den Bügel,
Braucht's, wie Ihr könnt. — Ich lüg mich nachher durch!

(Er geht.)

Enzius (allein).

Und käm' die Weisheit Griechenlands, und gäbe
Mir Regeln, Sie vermöchte nichts zu sagen,
Was besser wäre, als dein schlichtes Wort,
Du alter Wärter! — Eines Fürsten Wahlspruch,
Der einz'ge Wahlspruch sey: Ich bin ein Mensch.
Das einzig stürzte meinen grossen Vater,
Dass er den Spruch vergass. — O güt'ge Engel,
Brecht Ihr, errettend, meines Sarges Riegel!
Ich soll noch einmal Freiheit kosten! Sie
Die theure, edle Roxelane, soll

Der Rettungsengel werden! Ha, Ich höre
Die Tritte draussen! Ja, sie ist's! sie ist's!
(Er eilt gegen die Thür.)

Fünfte Szene.

Roxelane (tritt durch die Thür). Enzius.

Roxelane.

Sie ist's! Und du bist frey! Die Rosse harren!
Die Kleider sind bereit! Komm, Enzius!
Verliere keinen Augenblick! folg mir!

Enzius.

Und stände Tod auf diesem Augenblick,
Und lauerte der Henker, mordgerüstet,
Vor jener Thür, ich müsst' ins Antlitz dir,
Du theure Schwesser, schaun, mein Antlitz müsst' ich
An deinen Busen legen, und gerührt dir sagen,
Ich danke dir für deine hohe Liebe!

Roxelane.

Lass das!

Enzius.

Du wendest dich?

Roxelane.

Hinweg! Komm nur!

Enzius.

Du gönnst mir nicht dein Antlitz! Ist's die Liebe
Nicht, die dich hergeführt?

Roxelane.

Die Liebe führte
Mich, das ist wahr! — Von dir begehr' ich nichts,
Als dass du dich von mir erretten lässt!

Enzius.

Begehrst du deines Bruders Liebe nicht?

Roxelane.

Der Bruder schlug sie seiner Schwester ab.
Als dies' ihn darum flehte, und ihr Herz
Von Zärtlichkeit warm überwallend ihm
Entgegentrug. Da bat ich meinen Gott
Nur um die Kraft, dich stäts zu lieben, aber
Dem, was du mir versagt, nie nachzugehn!

Enzius.

Schwester, ich werde schwer von dir verkannt!

Roxelane.

Glaubtest du nicht: ich sey verloren hier und dort?
Sieh mich drauf an: Glaubst du nicht noch dasselbe?
(Enzius schlägt die Augen nieder.)
Dein Auge ist ein treuer Dollmetsch. Nun
Ich will des Mitleids Regung, wie man sie
Auch wohl empfindet für ein armes Thier,
Nicht deinen Kuss verdanken.

Enzius.

Roxelane!

Roxelane.

Sey ruhig. Die Verwirrung geht zu Ende.
Mein letztes hier ist deine Rettuug. Dann
Führt mich sogleich ein Schiff nach Morgenland.
Damit ich Euch nicht ferner mit Euch selbst
Entzweien mög'. Ich aber will am Jordan
Und unter Balsamstauden zu vergessen suchen,
Dass ich bei Christen war.

Enzius.

Was sagst du da?

Roxelane.

Ihr hasst und mordet, was zu Euch und Eurem
Paniere nicht geschworen! — Still davon!

Wir tödten Augenblicke, kostbar wie
Demanten, komm, sag ich.

Enzius.

Geh du allein!
Ich bleibe hier!

Roxelane.

Wie?

Enzius.

Denn was soll ich draussen?
Hier ist es traurig, aber still und klar;
Du zeigst auf einmal mir das grause Räthsel
Aus dessen Schlingen ich hieher entrann,
In seiner Schrecklichkeit von Neuem wieder!
Der unglücksel'ge Vater, und der Bruder,
Die Schwester, ewiglich von uns geschieden! —
Wer tauchte seinen Fuss wohl wieder ein
In all der Widersprüche gährend Meer,
Wenn er einmal der Brandung war entgangen?

Roxelane.

Enzius, auf meinen Knien beschwör' ich dich;
Wir sind verloren, wenn du zauderst.

Enzius.

Du.
Sag das dir selbst, zur Eile dich zu treiben.
Mich beugst du nicht. Ich bin gerettet, fühl' es;
Ich fühle mich im Hafen. Dieses war
Die letzte Lockung in das Trügliche.
Sie ist bestanden, meine Probe. Nun
Umfängt mich die Unsterblichkeit, die Gnade
Küsst mir mit ihren Fittichen die Stirn!
Leb wohl!

Roxelane.

Weh, sein Verstand ist krank geworden!

Enzius.

Jawohl, er fühlt sich siech, du ahnest nicht
In welchem Sinn du Recht hast. — Lebe wohl,
Ich danke dir für deine schöne That;
Obgleich ich ihrer nicht bedarf. Dem Vater,
Wenn du ihn siehest, sag! Ich woll' im Kerker
Nunmehro leben, und im Kerker sterben.
Er habe so die Sachen eingerichtet,
Dass seine Kinder, wenn sie heilen wollen
Vorm tiefen Schmerz, der unser Haus durchzieht,
Sich in die Wüste flüchten müssen, oder
Ins Grab!

Roxelane.

Das letztere sey meine Zuflucht,
Wenn's unser Loos so will, Und möglich ist's
Dass mich Verhängniss schon beim Wort ergreift.
Verrathen sind wir, glaub' ich. Ehrne Tritte
Hör' ich der Treppe Stufen stampfen . . . . .

Sechste Szene.

Ugone. Bewaffnete. Vorige.

Ugone (zur Thür hinaus).

Werft
Den pflichtvergessnen Bonifaz mit Steinen,
Bis er verathmet hat! — Besetzt die Pforten,
Bis dass wir hier, was wir beschlossen, thaten
(Er tritt vor zu Enzius.)
Ruchlose Schlange, nicht der Milde werth,
Wir wollen dich verhindern, zu entgleiten!

Roxelane.

Wer bist du Elender, der du es wagst,
Zu einem Kön'ge das zu sagen?

Enzius.

Bleib ruhig, meine Schwester! — (zu Ugone) Rede weiter:

Ugone.

Du hast in einem Lied bei müss'ger Weile
Des Lichtes und des Himmels dich gerühmt;
Es scheint, du bist noch viel zu reich.
Der Überfluss macht kühn und freiheitslustig.
Hinfort sollst du nicht Licht, noch Himmel schaun.
Führt ihn hinweg und thut, was ich befohlen.

Enzius.

Man wird mich nicht zu führen brauchen. Denn
Ich gehe willig. Wohin soll ich gehn?

Ugone.

Dort, durch die Flügelthür.

Roxelane.

Bekämpfe, Enzius
Die Frevler, die dich höhnen! Ha, ich fühle
In mir des Mannes Kraft! Ich helfe dir!

Enzius.

Wir wollen siegen über unsre Feinde,
Wie der gesagt, der in dem Siege stürzte
Die Hölle und den Tod!
(Er geht durch die Flügelthüre, einige Bewaffnete folgen. Man hört hinter der Szene die Schläge eines Hammers.)

Roxelane.

— — — Was ist's, dass Ihr
Mit ihm beginnt?

Ugone.

Er wird angeschmiedet.
Die Kette muss den halten, den sein Sinn
Nicht hält! —

Roxelane.

Und Ihr seid Menschen?

Ugone (nach der Flügelthüre gehend)

Fertig jetzt?

Stimmen hinter der Thür.

Ja!

Ugone.

Nun so öffnet diese Thür; Ihr sollt
Gleich frische Arbeit haben.

(Die Flügelthür wird aufgethan. Ein finsteres Gewölbe wird dahinter sichtbar. Man sieht den Enzius mit schweren Ketten an einen Pfeiler desselben geschmiedet.)

(Roxelane wendet sich bei diesem Anblick schaudernd ab.)

Ugone (zu den Bewaffneten).

Bringt sie her!

Roxelane.

Was sinnt Ihr mir?

Ugone.

Da du so sehr ihn liebst,
So wird's dich freun, Gesellschaft ihm zu leisten.
An jenen Pfeiler schmiedet sie wie ihn!
So können sie niemandem dann erzählen,
Wie's ihnen geht!

Roxelane.

Du hast vergessen, dass
Ich meines Vaters Tochter bin! Geliebter,
Vergieb mir meinen Stolz! Der Tod, der Alles löset,
Vereine unsre Seelen wieder! Denke
Der Schwester, deren Herz für dich geschlagen!
Ihr wollt mich fesseln?
Die Hohenstaufin lässt sich fesseln nicht.

(Sie ersticht sich mit einem Dolche und sinkt.)

Enzius.

O meine Schwester!

(Er sinkt in seinen Ketten zusammen.)

Ugone (den Leichnam betrachtend).

Tödtet Euch. Das sparet
Die Mühe uns! Wenn das Geschlecht der Nattern
Sich selbst zerstört, so brauchen wir den Kopf
Ihm nicht zu spalten. — Bringt die Leiche weg!

(Roxelanes Leiche wird weggetragen.)

Enzius (richtet sich auf).

Noch einmal rede ich zu dir, Ugone;
Und dann nicht wieder. — Sende eine Botin
An meinen Vater und verkünde ihm
Des Einen Kindes Nacht, des Andern Tod!
Ertragen kann er Alles, denn ich kenn' ihn,
Nur nicht den Zweifel. — Willst du mir's versprechen?

Ugone.

Du bittest, was ich will. Er soll erfahren,
Wie es den Seinen geht. — Hast du noch was
Zu wünschen?

Enzius.

Nichts, als dass die Flügelthür
Sich schliessen möge und du mich nicht zwingest,
Den Mörder Roxelanens noch zu schaun.

Ugone.

Geschehe dir, wie du gebeten hast!
Versenkt den König in das ew'ge Dunkel!

(Die Flügelthür wird geschlossen. Ugone und die Bewaffneten gehen ab.)

[Aus der] Letzte[n] Szene.

Marinus von Ebulo. Vorige. [D. h. der Erzbischof, der Kaiser u. s. w.]

Marinus.

Wo ist die kaiserliche Majestät?

Erzbischof.

Vor'm Throne einer höhern Majestät.

Marinus (den Leichnam sehend).

Ach lieber Gott, ist denn mein Kaiser todt?
Erwache Herr, ich bring' dir Freudenpost!
Dein Feind, der böse Kardinal ist hin.
Er führte die Lombarden zu dem Sturm
Entgegen deiner Freistatt, diesem Kloster.
Und ich wollt' dich vertheid'gen, lieber Herr,
Doch braucht ich's nicht. Denn als die Wälschen sahn
Des Klosters Mauern, fasste sie ein Schauder,
Und rückwärts wichen sie. Sie wollten doch
Das Heiligthum nicht schänden! Und da fasste
'Ne ungeheure Wuth den Kardinal,
Und vorwärts trieb er sie mit Klingenhieben.
Da ward ein Aufruhr, und in dem ist er
Von seinen eignen Leuten todtgestochen!
Ach hör' es doch, mein theurer, gnäd'ger Herr
Was dir dein alter Rottenmeister sagt!
(Er kniet bei dem Kaiser.)

[Aus der Fassung b.]

Dritter Aufzug.

Der Saal in Pisa.

Erster Auftritt.

Enzius den Manfred an der Hand haltend.

Enzius.

Ich schwöre Dir, Du irrst mit Roxelanen!
Geliebter Bruder, Eifersucht sieht falsch
Durch ein gefärbtes, feuergelbes Glas;

Durch das erblickt, flammt der Galanterie
Von leichtem Roth kaum überflognes Antlitz
Zu dunkler Glut erhitzter Wünsche auf.
So ist der Fall mit Dir, mit mir — mit Ihr. —
Ich schwör' es Dir! — Glaubst Du dem Schwure nicht,
Den Dir ein Ritter und ein König leistet?

Manfred.

Ich will ihm glauben, wie der Kranke sich
Bemüht, an eines Trankes Kraft zu glauben,
Den der verlegne Arzt gutmüthig trügend
Im letzten Kampf des Lebens ihm verschreibt.
Mein Leben ist vergiftet, und mir gährt
In jedem Tropfen Bluts der arge Tod!

Enzius.

O such Gesundheit an des Bruders Busen,
Und heile durch die Liebe, die dir da
Ein reicher Quell, gelind entgegenspringt!
Ach, welch ein Unstern droht ob unserm Hause;
Es wankt in seinem Grunde! Niederkrachte
Der Fluch des Pabstes auf des Vaters Haupt!
Und wir, die Pfeiler dieses Tempels, hadern,
Die nächsten Freunde sind einander Feinde,
Verbündet jenen Welfen!

Manfred.

Bruder, schweige!
Mit jedem Wort thust du mir bitter Unrecht!
Stehst du auch in dem Sonnenschein des Glücks:
Muss Manfred auch in deinem Schatten wanken,
Und ist sein Leben trübe, düster, nächtlich. —
Ganz sternenlos ist keine Nacht der Erde,
Und Ehre blieb der Stern von Manfreds Nächten.
Die letzte Kraft des Arms, den letzten Hauch
Verpfänd' ich dir, verpfänd' ich unsrem Vater!

Ich will, sinkt ihr zu Boden, vor Euch stehn,
Und kämpfen, bis Ihr aufgestanden, dann
Will ich davon gehn, und den Dank Euch missen!
Sieh, das gelob' ich dir! — Schwur gegen Schwur!

Enzius.

O trotz'ger Bruder! Giebt es kein Geschütz,
Die Veste deines Herzens zu erobern?
Was willst du? Sags! Ich geb' es meinem Manfred!
Die Liebe deines Enzius willst du nicht!
Willst du des Enzius Krone? Nimm sie hin!
Willst du des Vaters Gunst? Ich theile mich
Mit dir in diese Gunst! Ich schenke dir
Des theuren Ganzen Hälfte, fleh' den Vater,
Dass er die Schenkung dir genehmige!

Manfred.

Ich nehme nichts geschenkt! Behalt die Krone,
Behalt des Vaters Gunst! Ich nehme nur,
Was ich erringen kann mit meiner Faust!
Brich du für mich der Hesperiden Aepfel,
Biet mir das goldne Vliess; Ja, führe du
Mir von den Schatten Helena entgegen —
Ich schlag' es aus! Das glaub mir, Enzius!
Denn, weil der Minne Hand sich scheut zu flechten
Ihr Myrtenreis um Manfreds rauhes Haupt,
So hab ich mich dem Lorbeer anverlobt,
Und dessen Blatt, führt, wie du weisst, die Tugend
Dass es nur grünt in eines Kämpfers Locken!
Genug hiervon! — Ich werde heilen, Enzius. —
— Denn fest wie Stahl ist Manfreds fürstlich Herz —
Bleibt nur ein Wehe meinen Tagen fern!
Du hast mir's zugeschworen!

(Er küsst dem Enzius die Stirn.)

Täusch mich nicht!

Enzius.

Dich täuschen? Ich? Beim ew'gen Licht des Himmels:
Ich könnte Liebe, wäre sie im Herzen,
Um dich aus meinem Herzen reissen, Manfred!
Doch halt!

(Er sieht in die Szene.)

Der Vater naht! In Stahl gerüstet!
Furchtbar hat diese Nachricht ihn ergriffen,
Ein schrecklich Feuer blitzt aus seinen Augen;

Manfred.

Erwarten wir ihn hier!

(Sie treten zur Seite.)

[Schluss des Kaisermonologs. — Siebente Szene.]

Nun, du hast Wort gehalten, edler Freund.[1])
Du sahst den Sturz des schwäbschen Hauses nicht. —
Den Sturz des schwäbschen Hauses! — Ist's so weit?
Ich glaub', es ist so weit! — Ein Wunder nur
Kann unsern Thaten heitern Ausgang geben,
Und darfst du wohl auf Wunder hoffen, Friedrich,
Der du die Wunder dir und andern nahmst?
Die Söhne, werden sie das bauen, was
Der Vater nicht zu baun im Stande war.
Nein! Nein! Den Helden schmückt die Fassung. Tapfer
Blick in der Gorgo schlangenhaaricht Antlitz;
Der Herbst ist da! All meine Blätter fielen,
Und öde war das Feld rings um mich her!
Es bleicht der Hohenstaufen goldner Stern.
Mein Kaiserhaus neigt sich zu seinem Ende.
Wir streiten morgen für die Ehre noch,
Für weiter nichts; das Andre ist zu Ende.

---

[1]) Der im Kampfe gefallene Thaddaeus wird hier angered

Und geht's zum Ende, denkt ein guter Wirth,
Ein guter Vater an die lieben Kinder,
Bestellt sein Haus, dass er im Frieden sterbe.
O meine Kinder! Ja denk' ich an Euch,
Legt sich der Friede, wie ein sanftes Oel
Gelind und heilend über meine Wunden,
Man hat mich arm gemacht, doch denk ich Eurer,
So dünk' ich mich in Euch ein reicher Mann.
Ich will mein Haus bestellen, will in Ordnung
Noch bringen, was mir noch verbleibt.
(Er klingelt, der Kämmerling kommt.)
Geh nach dem Zelt des Königs Enzius,
Ich lass' ihn zu mir bitten. —
(Kämmerling ab.)
Den liebsten Sohn setz' ich der liebsten Tochter
Zum Vormund und zum Schützer ihrer Tage.
Ich will ihn vorbereiten — führe dann
Die Schwester ihm in seine Arme. Ja,
Das Fest bereit ich dieser Nacht. Ich will
Noch die Geschwister sich erkennen sehn.
Soll ich den Manfred? — Nein, er ist zu wild,
Er mahnt mich stäts an seiner Mutter Blut;
Nur meinem sanften, zarten Enzius
Darf ich solch zart Geheimniss anvertraun.
(Er setzt sich an den Tisch und fängt an zu schreiben.)
Nun, meine Roxelane, dieses Blatt
Sagt dir dereinst, wie dich dein Vater liebte.

### Achte Szene.

Enzius mit Truppen, über die Bühne ziehend. Nachher: Gherardo von Canale. Zuletzt: Marinus von Ebulo.

Enzius.

Der Feind bedrängt die Brücke der Fossalta!
Sie woll'n den Fluss uns nehmen! Auf, Ihr Tapfern,

Beschützen wir das Lager unsres Kaisers!
Seht da den Adler in den Lüften! Seht, der Aar
Zeigt uns den Weg! Lasst uns dem Adler folgen!
(Er geht mit den Truppen ab. Hinter der Szene Waffengeklirr und Schlachtlärm.)

Nach einer Pause kommt:

Gherardo von Canale (von der Seite, wo Enzius abgegangen).

Von der andern Seite kommt: Marinus von Ebulo.

Marinus.

Sieh da, Herr Gherard von Canaille — nein
Canale, wollt' ich sagen! Woher? Wohin?

Gherardo.

Von König Enzius zum Prinzen Manfred!
Der König sieht nicht vor sich bloss den Feind,
Linksher ziehn dunkelnde Geschwader ihm
In seinen Rücken, und Umzinglung fürchtet er,
Drum soll der Prinz ihm rasch zu Hülfe kommen!

Marinus.

Nun denn macht fort und werbet Eure Botschaft!
Ich bring ihm ausser mir nicht eine Seele;
Die Wälschen sind mir sämmtlich fortgelaufen.
Sobald die Trommel der Lombarden ging,
War's, als ob meinen Wälschen zu dem Tanz
Werd' aufgespielt. Sie hüpfen munter weg!
Das Lager steht so leer, als wie ein Nest,
Aus dem die Küchlein eben weggerannt!

Gherardo.

O weh, so bricht ja unsre Schlacht zusammen!

Marinus.

Im Gegentheil, ich denk, sie wird nun halten;
Seht, mein Herr Gerhard, mit dem Häuflein Freunde,

Da sticht sich's frisch und wacker; aber hab ich,
So neben, hinter mir, allerhand Gesindel,
Wird auch dem bravsten Mann ein wenig bang.
Ich sag' Euch, Herr, wir sind noch viel zu stark;
Und überzählig noch um manchen Schelm.

(Er geht nach der Seite ab, wohin Enzius gegangen.)

## Neunte Szene.

Gherardo (allein). Nachher ein Ritter. Zuletzt Visconti.

Gherardo.

Der plumpe Bär! — Doch dieser Bär giebt mir
Durch seine Nachricht guten Rath! — Die Schlacht
Kann nicht gewonnen werden! Denn nun steht's
Wie Eins zu zehn! Drum will ich eiligst mich
Zu meinen Landesleuten machen. Und
Ich will beim Scheiden von des Kaisers Heer,
Noch schaden, wie ich kann, und Misstraun säen,
Und Spalt und Hader. Dann kann ich mich rühmen
Bei den Lombarden! (In die Szene sehend.)
Halt! Kommt nicht ein Ritter
Vom König hergeeilt? Er sucht mich, winkt mir!
Ich will dir nicht entrinnen! — Diesem sag' ich
Was mir der kluge Geist so eben eingab!

Der Ritter (tritt auf).

Geschwind! Geschwind! Der König sendet mich,
Die Feinde links sind uns ganz nahe schon!
Wart Ihr beim Prinzen?

Gherardo.

Ach, mein guter Herr,
Das ist ein Bruder! Gott sey Dank, dass es
Nicht viele solcher Brüder giebt!

Ritter.

O Himmel,
Was wollt ihr damit sagen?

Gherardo.

Guter Ritter!
Der König mag nur für sich selber sorgen!
Prinz Manfred weigert sich, ihm beizuspringen,
Er sagt, er bleibe stehen, wo er stehe.

Ritter.

Gerechter Gott! Er weigert sich — Ihr seyd
Wohl nicht bei Sinnen?

Gherardo.

Kühl und nüchtern, Herr!
Ihr kennt den Hass der beiden Brüder ja.

Ritter.

Ist es denn möglich? Gott! Der König ist verloren?
(Nach der Seite des Enzius ab.)

Gherardo.

So! Nun weiss Manfred nichts von Enzius Noth,
Und eh' sich Manfred rein'gen kann vom Fleck,
Den ich ihm angeworfen, wird mein Gift
Schon Wirkung thun bei Enzius und dem Kaiser!
Wie? Seh ich recht? Die Freunde ziehn heran
Leis, wie ein Todtenzug! Entgegen ihnen!
(Er geht nach der andern Seite. Von dieser Seite
tritt Visconti mit Truppen auf.)

Visconti.

Gherardo, du!

Gherardo.

Visconti, Euer Freund!

Visconti.

Es thut mir leid um dich, mein Freund Gherardo,
Ich muss dich aber niederstechen lassen!

Gherardo.

Was!

Visconti.

Sieh, mein Freund, der Marsch hier dicht am Lager
Des Kaisers durch, bringt uns nichts Minderes,
Als König Enzius ein! Missglückt er aber, sind
Wir allesammt verloren, drum, mein Freund,
Drum musst du sterben, dass du nicht den Marsch
In Kaisers Lager meldest. Führt ihn fort!
Ich mag ihn doch nicht sterben sehn!

Gherardo.

Ich schwöre,
Ich bin der Eure, und verrathe nichts!

Visconti.

S'kann seyn, du schweigst, s'kann seyn, du schweigest nicht,
Doch wenn du todt bist, schweigst du ganz gewiss!

Gherardo.

Nehmt mich gefangen, schlagt in Fesseln mich!

Visconti.

Sichrer ist sicher! Macht mit ihm ein Ende!
(Gherardo wird von Einigen abgeführt.)
Nun, sacht den Hohlweg durch, der uns verbirgt
Den Ghibellinen! Seht Ihr dort den Staub?
Dort schlägt sich Enzius mit dem Kardinal!
Wir greifen ihn von hinten an, und fangen
In ihm der Hohenstaufen junge Hoffnung,
Des Kaisers Stütze! Und der Tag ist unser!

(Alle ab, nach der Seite, wo Enzius abgegangen. Die Bühne bleibt eine Zeitlang leer. Dann hört man hinter der Szene ein lauthallendes Geschrey, und sodann einen Tusch von kriegerischen Instrumenten.)

[Aus der Fassung B.]

## Zweiter Aufzug.

Ein Zimmer in einer Abtey unweit Pisa.

### Erster Auftritt.

Gherardo von Canale tritt ein und will schnell über die Bühne gehen. Visconti folgt ihm.

Gherardo.

Lasst mich! Was folgt Ihr mir? Ich hab nicht Zeit!

Visconti.

Ich werd' Euch zwingen, Zeit für mich zu haben.
Ihr fliegt wie eine Fledermaus vom Kaiser
Zu den Lombarden und von uns zu ihm!
Ich halte Euch am Flügel; mich gelüstet
Euch näher in das Angesicht zu schaun.

Gherardo.

Was wollt Ihr nur?

Visconti.

Wer hat uns herbeschieden?

Gherardo.

Nun, ich! Auf das Geheiss des Kardinals.

Visconti.

Des Kardinals, der uns nicht sprechen will?
Wir kommen an, wir wollen unsern Arm,
Die Städte wollen ihren Beistand leihn
Der hartbedrängten Kirche; Was geschieht?
Der Kardinal ist für uns unsichtbar,
Mit leeren Worten, eitlem Vorwand hält
Man uns von seines Zimmers Schwelle ab.
Wie? Spricht man nicht mit Freunden? Herr, was ist das?

Gherardo.

Ihr sagt, der Kardinal sey unsichtbar?

Visconti.

So! Stellt Euch nur verwundert, lieber Herr!

Gherardo.

Ich will des Todes sterben, weiss ich, Herr,
Warum der Kardinal sich Euch verläugnet.
Ich treffe eben erst von Pisa ein
Und wollte mich zur Eminenz verfügen,
Um auch zu hören, wie die Sachen stehn.
Euch nicht zu sprechen! Seltsam und bedenklich!
Ihr könnt mir glauben auf mein Wort, Visconti,
Eur Zweifel, Eure Unruh steckt mich an!
(Der Teufel trau' dem Teufel!)

Zweiter Auftritt.

Ugone (kommt). Vorige.

Ugone.

Nun, wie ist's, hat er bekannt!

Visconti.

Er sagt, dass er nichts wisse.

Gherardo.

Ich dringe drauf, zum Kardinal zu gehn.
Er soll sich Euch, er soll sich mir erklären.

Ugone.

Kommt! — Und bei Gott, thut er nicht willig auf,
Lass ich die Thüre öffnen mit der Axt.
Es geht was vor, was man uns bergen will.
Ich hört' ihn heftig reden mit sich selber,
Und eben trabte der Ambrosius
Mit einem Pack Scripturen in den Hof!

Wir wollen doch den Herrn ins Pochbrett sehn.
Damit wir nicht zuletzt den Satz bezahlen.

(Sie gehn ab.)

## Dritter Auftritt.

Ein andres Zimmer in der Abtey.

Der Kardinal. Kapellan Ambrosius (mit mehreren Briefen in der Hand).

Ambrosius (dem Kardinal nach und nach die Briefe, während er spricht, überreichend).

Mit guter Frucht kehr' ich von meiner Wandrung;
Hier Hülfe von Verona — hier von Padua!
Mit dieser Schrift verschreibt sich Lodi uns!
Aus Bergamo die Welfen schreiben diess —
Die Briefe sind von Mantua, Piacenza!

Kardinal.

Und hier verweilen Abgeordnete
Von Mailand und Bologna. Parma nickt
Uns durch Gherardo von Canale zu.
So sind die Städte unser. Unser ist
Die Lombardey.

Ambrosius.

Vergebt mir, Eminenz,
Nun eine dreiste Frage. Warum rief
Der Bote mich auf halbem Wege um?
Wesshalb soll ich zum heil'gen Vater nicht?

Kardinal.

Weil —

(Er legt ihm die Hand auf die Schulter.)

Höre Freund, du bist mein treuster Diener.
Ich mag dich nicht mit solchen Worten täuschen,
Wie gegen andre ich sie brauchen muss.
Doch forsche nicht. Hier waltet ein Geheimniss.

Frag nicht danach. Geheimer Dinge Wissen
Macht selten froh. Du kannst hier Nutzen stiften,
Nicht aber nützest du uns jetzt zu Rom.
Nun, daran halte dich!

Ambrosius.

Ihr seid der Kopf,
Ich bin der Arm. Ihr sinnt zu Gottes Ehre,
Der Arm führt aus, was ihm der Kopf ersonnen,
Und wär ein schlechter Arm, wollt' er aufs Grübeln
Sich legen! Herr, entschuldigt meine Frage.

Kardinal.

Schon gut. — Jetzt mein Ambrosius, verfüge
Dich in des Kaisers Haus, und in sein Lager.
Hier hast du eine Liste derer, die
Soviel ich weiss, nicht allzu fest an ihm
Und seiner Sache hangen.
(Er giebt ihm ein Papier.)
Ihre Treue
Hängt wie ein Mantel, los' um ihre Schultern.
Es kommt mir darauf an, sie hier zu sprechen.
Du musst's bewirken; aber so, Ambrosius,
Dass jeder kommt auf eigene Gefahr;

Ambrosius.

Lasst mich nur machen. Euch misch ich nicht ein.
Ich werde Zettel, mit verstellter Hand
Geschrieben, ohne Unterschrift, der Fassung:
„Zu Sanct Sebastian giebt's Neuigkeiten.
Wer sie vernehmen will, der gehe hin!"
In ihre Hände spielen. Eminenz,
Sie kommen Alle, die die Zettel finden.
Verlasst Euch drauf! Es bleibt kein Einz'ger aus.
Die Neugier ist ein mächtig Ding im Menschen.

Kardinal.

Nun, richt' es aus nach Deiner Klugheit, Lieber!

Ambrosius.

O säh ich Eure Stirn nur sorgenfrey!
Eur Antlitz, Herr, giebt ein bedenklich Zeugniss
Von Seelensturm und Unruh.

Kardinal.

Meinst Du? Nicht doch!
Der Antheil sieht die Dinge schwärzer stäts
Als wie sie sind. Ich bin ein wenig unpass,
Das ist das Ganze. Meine Seel' ist heiter.

Ambrosius.

Nun, gebe Gott, dass ich die Wahrheit hörte.
Denn Ihr seid Unser Aller Schirm und Schutz. (ab.)

## Zwölfter Auftritt.

Ein grosser Saal in der Abtey unweit Pisa. Visconti, Ugone. Gherardo von Canale. Viele Ritter und Edle von des Kaisers Gefolge. Alle diese Personen stehn in einem Halbkreise um den Kardinal und den Kapellan Ambrosius, die in der Mitte stehn.

Kardinal.

So hab ich Euch denn wie in einem Spiegel
Das Elend und die Schande sehen lassen,
In deren Fesseln Ihr verathmend liegt.
Wer dem Tyrannen dienet, ist ein Knecht,
Zu Knechten seid Ihr worden, edle Männer!
Den freien Willen habt Ihr eingebüsst,
Des Mannes schönsten Schmuck! Wohin der Wind
Der Kaiserlichen Laune weht, dahin
Müsst Ihr, die Knechte, gleich den Federn fliegen.

Ein Ritter.

Pfui Teufel! Federn wie? Bin ich 'ne Feder?

Ein anderer.

Und doch ist's wahr. Der Kardinal hat Recht!
Der Kaiser macht mit uns, was ihm beliebt.
Man hat nicht Zeit mehr zu den eignen Sachen.
Ich hab' seit sieben Jahren eine Fehde
Mit meinem Nachbar auszumachen. Komm' ich
Denn wohl dazu? Bewahre Gott! Der Kaiser
Braucht meinen Arm, als hab er ihn gepachtet!

Visconti.

Wir, Knechte? Knechte wir! Das freie Mailand!

Ugone.

Bolognas Stolz in Fesseln! Ha der Schande!

Kardinal (zu Gherardo).

Und Ihr sagt nichts, Gherardo von Canale?

Gherardo.

Ew. Eminenz, ich denk' mir desto mehr.

Ugone.

Wir wollen frey seyn!

Visconti.

Frey, wie unsre Väter!

Ritter.

Wir alle dürsten Freiheit!

Alle Ritter.

Freiheit! Freiheit!

Kardinal.

Die Kirche hat für Euch den Schatz der Freiheit!
Sie, die nichts weiter will, als leis' und sanft
Der Menschen Noth entwirren; braucht sie wohl

Unruhig nach der äussern Macht zu streben?
Sie, deren Regiment vom Himmel stammt,
Braucht sie zum Schemel ihrer Grösse wohl
Die Sklaverey der Menschen? — braucht sie mehr,
Sie, die schon Alles hat? — Weil sie nichts braucht,
Lässt sie Euch gern nach freier Willkühr leben,
Die gute Mutter ist sie, die den Kindern
Nur giebt, und nichts von ihnen rückbegehrt!

Gherardo (leise bei Seite).

(Beisst an Ihr Fisch', am Hamen ist der Köder!)

Kardinal.

Wer steht noch länger bei dem argen Ketzer?
Wer schändet seinen eignen Glauben durch
Fluchwürdige Gemeinschaft mit der Pest
Des Atheismus und der Blasphemie?
Ha, Eure Väter, deren Arm' erlahmten
Von häuf'gen Streichen auf der Heiden Köpfe
Die in der Turcomanen Säbel sich
Mit zorniger Begeist'rung stürzten, um
Ihr fromm Gebet am heil'gen Grab zu sprechen,
Sie rasseln in den Gräbern; regen schaurig
In Wehmuth über Euch
Die müden, ruhbedürftigen Gebeine.
Andächt'ger Väter irrgeführte Söhne,
Wer kennt das Unglück und wer flieht es nicht?
Ein schlauer Zauberer hat Euch verleitet;
Von grüner Weide lockt er Euch hinweg,
In eine Wüste, wo er das Panier
Des Mahomet gepflanzt! Um dieses will
Der Antichrist Euch tückisch dann versammeln.

Erster Ritter (zu Ambrosius).

Nein, sagt, ist's wahr, was Ihr vorhin erzähltet,

Der Kaiser wollte wirklich, offenbar
Zum Heidenthume übergehn?

Ambrosius.

Ihr zweifelt?
Nachdem Ihr wisst, dass er die eigne Tochter
Im falschen Glauben auferziehen lassen?

Erster Ritter.

Es ist doch zu abscheulich! Tod und Teufel!
Uns in den Kaftan stecken wollen! Uns!

Zweiter Ritter.

[illegible] dürfen wir auch keinen Wein mehr trinken!

Visconti.

Uns setzt er einen Emir in die Stadt!

Ugone.

Und nimmt aus unsern Töchtern sich ein Harem.

Kardinal (zu Gherardo von Canale).

Sagt Ihr denn nichts, Gherardo von Canale?

Gherardo.

Wenn andre reden, schweigt Gherardo still.

Kardinal (bei Seite).

(Der Stumme ist, ich fürchte, mir gefährlich.)

Erster Ritter.

Hier sag' ich meine Treu dem Kaiser ab,
Wer Gott das Wort gebrochen, kann nicht fordern,
Dass ihm von Menschen Wort gehalten werde!

Zweiter Ritter.

Ich mag von seinem Mahomet nichts wissen!
Er ist mein Herr nicht mehr.
(zu den andern Rittern).
Wie ist's mit Euch?

Alle Ritter.

Wir folgen Euch!

Ugone.

Bologna schwört den alten Schwur des Hasses
Von diesem Tage wieder!

Visconti.

Mehr als Bologna schwört zu hassen Mailand!

Kardinal.

So recht! So schön! Jetzt wacht ein edler Geist,
Ein heil'ger Zorn in Euren Adern auf!
Nun kommt! Ihr sollt zu allem Ueberfluss
Euch für Sanct Peters Dienst sofort verschreiben;
Um in dem Dienste die ersehnte Freiheit,
Des alten Glaubens Reinheit zu gewinnen.

Erster Ritter.

Schreibt, was Ihr wollt, wir unterschreiben's, kommt!

Gherardo.

Halt, meine Freunde!

Kardinal.

(Schweig Gherardo, willst du
Mein Werk vernichten!)

Gherardo.

Eminenz erlaubt,
Da ich hier mit zur Stelle bin, so möcht ich
Doch auch mein Wörtlein sagen. — Wie mich dünkt,
Ist hier noch nichts verhandelt, was wir nicht
Schon längst gewusst! — Dass ein Tyrann der Kaiser,
Dass zu verruchter Götzendienerey
Sein Herz sich neigt — das sind so alte Dinge,
Wie unser Hass und unser Abscheu. Liebe
Zum Kaiser, denk ich, führte die Lombarden
Und alle diese Ritter nicht hieher.
Die Frag ist nur: Erschien der Augenblick

Für uns, zu handeln? Dürft Ihr unsre Namen
Hinstellen in die Zielbahn seines Zorns,
Nackt, unbeschützt? Was treibt Euch, Eminenz?
Ihr seyd — vergebt — ein Abgesandter nur;
Der Pabst ist unser Führer, unser Haupt!
Sagt: Er ist frey; er bannt und ächtet Friedrich,
Er predigt Krieg — und seid versichert, ich
Will nicht der Letzte seyn, das Schwert zu blössen.
Vorher jedoch — erwägt es wohl ihr Freunde,
Fehlt, wie es scheint, der Kopf dem Unternehmen.

Visconti.

Ei freilich! Freilich! Das auch zu vergessen!

Ugone.

Entbrennt mein Zorn, läuft meine Klugheit fort.

Erster Ritter.

Herr Kardinal, wie steht's? Lang fackeln gilt nicht.
Was sagt Ihr auf den klugen Spruch des Weisen?

Kardinal.

(O Muth der Tollkühnheit, dass ich dich hätte!
Dass mein Verstand doch einmal schweigen möchte!
Soll ich die Bull' entfalten? — Höll' und Himmel,
Und wenn er nachgiebt — wenn —)

## Dreizehnter Auftritt.

Ein Diener tritt auf. Nachher: Thaddaeus von Suessa.
Vorige.

Diener.

Herr Kardinal,
Des Kaisers Kanzler kommt zur Unterredung!

Kardinal.

O weh, auch das noch! Jetzt!

Viele Ritter. Ugone. Visconti.

Ha! Was? Der Kanzler!

Ein Ritter.

Wir sind verkauft!

Ein anderer.

Verrathen an den Kaiser!

Visconti.

Gottlob! Dass sich die List bei Zeiten aufdeckt.

Ugone.

Was thun wir jetzt?

Gherardo.

Ich gehe! Denn gefährlich
Ist's, von dem Kanzler hier sich blicken lassen!
(Er geht).

Viele Ritter.

Kommt, gehen wir!

Andre.

Den Tod erst dem Verräther!
(Alles drängt in tumultuarischer Bewegung auf den Kardinal ein.)

Kardinal.

Halt! Einen Augenblick verweilt noch! Stosst
Dann Eure Schwerter, Eure Dolch' in diesen
Des Daseyns längst schon überdrüss'gen Busen!
Nur einen Augenblick! — Ihr hört sogleich,
Ob ich Euch trog! Ich will nicht länger leben.
Wenn ich Euch nicht, von hier ins Feld der Schlacht
Dem Hohenstaufen darf entgegenführen.
(Thaddaeus von Suessa tritt ein.)
Der Kaiser sendet! Hat er sich bedacht
Auf einen bessern Sinn? Küsst er die Hand

Des Vaters, der ihn segnen kann und strafen?
Erkennt er seinen Oberherrn in ihm?
Will er des Herrn und Vaters Gnade preisen,
Wenn sie die Kron' als sein gefallnes Lehen
Ihm wieder neu verleiht? Will er's? Wollt Ihr
Auf diese Punct' in Kaisers Namen handeln?
(O Seligkeit! Ich geb' dich für das nein!)

Thaddaeus.

Was sagst du mir? Von Stolz entbrannter Priester?
Du hast mit meinem Herren selbst gesprochen,
Vernahmst du da nicht sein gewichtig Wort?
Nach diesem Worte nur soll ich mich richten!

Kardinal.

Er trotzt? — Er trotzt! — Triumph! — —
(zu Ambrosius)
Lass alle Kirchen
Mit grünen Maien schmücken, die Altäre
Mit golddurchblitztem Purpursammt bekleiden!
(zu Thaddaeus)
Unglücklicher! — Ihr wagt es, uns zu trotzen? —
Den Trotz zerschmettre diese Waffe!
(Er nimmt die Bulle aus der Cassette.)

Kardinal.

Lest!

Thaddaeus (hat gelesen).

O Himmel! Innozenz ist in Lyon!

Alle.

Was!?

Kardinal (zur Versammlung).

In Lyon! Gerettet ist das Haupt
Und hat sein Amt verwaltet. Leset weiter!

Thaddaeus.

Weh mir! O Gott! O meine schwarze Ahnung!
— Der Kaiser ist im Bann und abgesetzt! — —
(Er lässt die Bulle fallen und bedeckt schmerzvoll sein Gesicht mit den Händen).

Kardinal (zur Versammlung).

Da das sein Kanzler sagt, so muss es wahr seyn.
Glaubt Ihr jetzt unserm Ernst?
(Ein Gemurmel in der Versammlung. Visconti tritt vor.)

Visconti.

Warum habt Ihr
Das uns nicht gleich eröffnet, aller Hader
Wär' dann gespart. Schickt uns, wohin Ihr wollt.

Kardinal (zu Thaddaeus).

Ich dank, Herr Kanzler, Eur Geschäft ist aus.
Auf Wiedersehen im Gefild der Schlacht!

Thaddaeus.

Auf Wiedersehn vor Gottes Tribunal!
Es kommt der Tag, es kommt die Stunde, Priester,
Wo du um deine Listen jammernd, dich
Verwünschest! Lächle nicht! Du wirst einst heulen!
(zu den Lombarden und den Rittern.)
Euch sag ich nichts. Denn meines Kaisers Würde
Muss ich in diesem Unfall auch bewahren,
Verachtend dreh' ich Euch den Rücken, wie
Er's thäte, ständ' er hier. — Zum Kaiser geh' ich,
Er ist noch reicher, als Ihr wähnt, er hat
Noch Freunde, die mit ihm zu sterben brennen.
(Thaddaeus geht mit verhülltem Haupte ab.)

Kardinal.

So sterbt mit ihm! Nun, Freund', es gilt die Schlacht!
Brecht auf! An der Fossalta sammeln wir

Die Kräfte unsres Heeres! Dahin zieht!
(Alle bis auf Ambrosius ab.)
Du, mein Ambrosius, nimm Abschrift dir
Von diesem wunderthät'gen Pergament!
(Ambrosius nimmt die Bulle auf.)
Bring sie zum Erzbischofe von Palermo,
Dass er ihr Folge in Apulien schaffe,
Er ist ein harter Kopf voll seltner Grillen
Doch hoff ich, dass er sich uns diessmal füge.
Von zweien Feuern, denk' ich, wird doch wohl
Den Kaiser eins verzehren! — Haste dich!
Schickt mir sechs Reisige!
(Ambrosius ab.)
Die Sache ist im Gang! Jetzt bin ich sicher,
Ich habe übermorgen Zwanzigtausend
An der Fossalta Strand, die darauf schwören,
Dass sie den Himmel erben, wenn sie speisen
Ihr Schwert mit dieser Hohenstaufen Fleisch.
O Welt der Narren und der Knechte! Nun,
Gott schuf den Narren, dass er dem Klugen nütze,
Gott schuf den Knecht, dass ihn sein Herr besitze.
(Er geht ab.)

## Nachtrag zu S. 23, Anm., und S. 16, Anm.

Adolf Freys Aufsatz über Conrad Ferdinand Meyers „Petrus Vinea“ (Deutsche Rundschau, Februarheft 1901), in welchem er den Inhalt jedes der fünf Akte angiebt, und ein Stück von II, 1 sowie zwei verschiedene Anfänge der geplanten Novelle gleichen Titels veröffentlicht, ging mir leider zu spät zu. Dasselbe gilt von: Brunn, Königssohn und Rebell (Drama aus der Hohenstaufenzeit) Berlin 1887.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or
on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

8 Mar '65 GP
REC'D LD
MAR 8 '65-2 PM
3 Apr '65 ME
BAHR
REC'D LD
MAR 21 '65-6 PM
JUN 6 1972 30
REC'D LD JUN 8 '72-12 PM 43
JUL 25 1973 92
REC'D LD -10 AM 39

LD 21A-60m-4,'64
(E4555s10)476B

General Library
University of California
Berkeley

GENERAL LIBRARY - U.C. BERKELEY
B000489900